This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Moderne Essays.

MODERNE ESSAYS

VON

MAX MESSER.

DRESDEN UND LEIPZIG
VERLAG VON CARL REISSNER
1901.

809
A1574

German
Feldman
1-28-53
81798

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorrede	VII
Torresani	1
Schauspielerinnen der Liebe	11
Ricarda Huch	19
Ola Hansson	29
Laura Marholm	37
Der Dichter des Anarchismus	49
Die moderne Seele	81
Am Todestage Conrad Ferdinand Meyer's	89
Jonas Lie	93
Fjodor Ssologub	101
Einsame Seele	111
August Strindberg	123
Aus Max Stirner's Leben und Werk	133
Ludwig Jacobowski	143
Der Münchner	149
Antimoralisches	159
Strindberg's Absturz	167
Ueber das Wesen Hamlet's	175
Maurice Maeterlinck	183
Halbthier	191
Eine Berliner Kunstausstellung	201
Variété	211
Saharet	219
Aus der Tiefe	225
Blüthezeit der Romantik	233
Hermann Bahr	241
Gustav Macasy	249
Julius Hart	255
Die zwei Reiche der Kunst	265
Der Beruf der Kritik	273

Vorrede.

Indem ich meine litterarischen Essay's den Freunden gesammelt darbiete — jene Arbeiten, welche ich, als zwanzigjähriger Jüngling beginnend, bis zum heutigen Tage weniger in der Absicht und mit dem Vermögen ein strenger Richter zu sein, als eine tief empfindende und begeisterungsvolle Seele zu entladen, geschrieben habe — glaube ich etwas zu vollbringen, was in unserer Zeit der decadenten Skepsis und Gefühlsmüdigkeit des Dankes werth ist. Ich habe diese Essay's in chronologischer Reihenfolge zusammengestellt. So bieten sie ein Bild der Entwickelung des Autors, seines Ringens um Wahrheit und Selbstbefreiung und vielleicht im Zusammenhange damit auch ein Gegenbild der litterarischen Strömungen der letzten zehn Jahre des verflossenen Jahrhunderts.

Nun sind wir alle, die einst im Taumel des „Modernen" befangen waren, die wir uns mit dem Duft dieses Wortes berauschen liessen und neue, ungeahnte Culturen in ihm suchten, klar und nüchtern geworden, nun haben wir

Grenzen gefunden und erreichbare Ziele, sahen über uns hinaus und unter uns herab, erkannten so uns selbst und wissen endlich, welch' harte Arbeit, welch' unermüdlicher Sinn, welche Bescheidenheit und welche — Aufopferung nöthig sind, damit wir nur ein kleines Theilchen dessen erreichen, was unsere Träume uns einst gaukelnd und verwirrend zeigten.

Wien, im Januar 1901.

Max Messer.

Torresani.

Man kennt Carl Baron Torresani überall als einen der gewandtesten Erzähler der jungen Literatur, man preist die köstliche Art seines Witzes, die wienerische Behaglichkeit seiner Perioden und möchte wohl auch die Derbheit mancher seiner Geschichten tadeln, doch das von ihnen nachhallende Lachen mässigt die schon erzürnten Worte zu einem milden Abwehren. Torresani aber hat eine tiefere Bedeutung, welche weit über die Sphäre der Leihbibliothek und der Junggesellenstube reicht. Die drei Sterne — der Dichter ist Rittmeister i. R. — die seinen Kragen, und die Orden, die seinen Waffenrock schmücken, gebühren ihm auch als einem Meister der Kunst. Und die moderne österreichische Literatur wird ihm, wenn er einst in den künstlerischen Ruhestand tritt, den goldenen Kragen kaum verweigern. Sie selbst ist ja noch eine junge und schwache Armee. Die Zahl ihrer Officiere ist gering. Aber an Cadetten hat sie keinen Mangel, die sich nach dem literarischen Portépée sehnen, und mancher, der den einen Stern sich erworben hat (und damit das Recht auf Ehrenbezeugungen im Café Griensteidl), verbummelt, der Arbeit feind, seine „schöne, wilde Lieutenantszeit". Doch — um über den militärischen Gleichnissen die Wirklichkeit nicht zu vergessen — was man über das eine dünne Bändchen gespottet hat, das mancher Wiener Künstler nur seine gesammelten Werke nennen kann, ist ungerecht. Die Wahrheit liegt in dem, was ein feiner Kenner einmal behauptet hat: „Es gibt in Wien eine grössere Zahl Künstler und Kunstverständiger, als irgend anderswo." Jene Spötter und misstrauisch reservierten Kunstcontroleure übersehen oder sind dafür blind, dass uns Wienern aus allen Strassen und Bauten, allen Linien und Farben der Stadt, aus den Frauen und Mädchen, ja aus dem Unscheinbarsten und Gewöhnlichsten Kunst zuströmt und uns gleichsam wie ein Mantel, der weich

fliesst, aber an der Bewegung der Glieder hemmt, am Handeln und Schaffen hindert. Man nennt es Unfähigkeit und sollte den Ueberfluss schelten, denn es gibt keine deutsche Stadt, in der so viel echte Kunst gelebt, gesprochen und geschaut wird, als in Wien. Wir athmen in der Wiener Luft die Kunst und sind unbewusst von Kunst gesättigt. Wir haben zartere, sensiblere Organe zum Aufnehmen des Künstlerischen. Und es ist kein Zufall, dass bei uns die reproductiven Künste: die Schauspielerei und die Kritik in der höchsten Blüte stehen. Wien ist das Italien für die mimische Kunst. Greise und Greisinnen bewahren sich die Jugend, Jünglinge und Mädchen zu spielen; Jünglinge und Mädchen entzücken uns mit ausgereifter Kunst. Wem fällt da nicht die alte und noch so grosse Wolter ein und ihr lieber, heller Stabreim, die junge und schon so grosse Wachner!

Die Dichter aber denken bei uns: wozu, da wir an ihr im Leben und Geniessen so reich sind, sich mit Fleiss und Entsagung zum Arbeiten zwingen, um noch neue Kunst zu schaffen? Sie wandeln wie in einem grossen Garten, wo tausend Blumen ihren Duft streuen, wo die Schönheit nicht altert und sie der Genuss so berauscht, dass sie darüber vergessen, neue Samen in die Erde zu senken. Wien ist die Stadt der faulen Künstler, weil sie nicht zur Arbeit, sondern wie die Nähe der Geliebten zum Küssen, so zum Bummeln und Geniessen treibt. Darum stammen die Dichter, die in der Gegenwart das Gewaltigste geleistet haben, aus öden und traurigen Orten. Ob Garborg, Strindberg, Ibsen, Tolstoi und Dostojewski das geworden wären, was sie sind, wenn sie in der bummlerischen, weichlichen, mit Kunst alles verschleiernden Luft von Wien gelebt hätten? Gerade die Kunstarmut ihrer Umwelt gab ihnen jene Energie des Wesens, die das Talent zum Genie stempelt. In Wien — Schubert und Schwind, draussen — Richard Wagner und Menzel.

Wohl hat ein Wiener Künstler, Hugo von Hofmannsthal, den zarten Hauch von Kunst, der unser Leben ewig umwebt, in kostbaren, fein stilisierten und schamhaft mit dem Costüm fremder Culturen bekleideten Gedichten aufgefangen, aber wenige haben es vermocht, den Schleier, der uns die Dinge

zauberisch und blendend verdeckt, zu zerreissen und, indem sie Wien, das uns so leicht bis zur Schlaffheit bezwingt, überwanden, das Wienerische, oder, was man draussen das Oesterreichische nennt, klar und wirklich — nicht bloss seinen Schein oder seine Stimmung — mit ewigen und nicht abbröckelnden, hellen und nicht traumhaften Farben zu dichten. Zu diesen gehört Baron Torresani, einer von denen aus „Jung-Oesterreich", die ihr Wesen abgeschlossen haben. Man kann kaum Neues im Gehalt und in der Form seiner Individualitat erwarten. Ja, es ist fast schon eine historische Betrachtung über ihn erlaubt. Schon einige von den Alten haben in der Kunst, mit feinem Realismus wienerisches Leben zu schildern, Bedeutendes geleistet, so die grosse Ebner-Eschenbach und der kleinere Saar. Torresani aber war unter den ersten, die dem etwas gebrechlichen und mürben Körper unserer Literatur junges, modernes Leben zuführten. Er blieb nicht in engen Grenzen haften. Doch die grosse Aufgabe, die gänzlich zu lösen das Können eines Einzelnen übersteigt, hat er nur zum Theile bewältigt.

Er hat in den Romanen „Mit tausend Masten" und „Auf gerettetem Kahn" die Schicksale einer ungarischen Gräfin erzählt. In diesem Werk sind gleichsam die Grenzen seines Talentes abgesteckt: lebendige und originelle Milieuschilderung, verblüffende Kenntnis der österreichischen Dialecte und Dialectmischungen, Scenen von jener umwerfenden Lustigkeit, geradezu Symbole von Lachkrämpfen — z. B. wie eine ungewöhnte Zunge durch alle Martern eines ungarischen Gulyás getrieben wird — eine bequeme, elegante Psychologie, jene noblen, passionierten Frauen und Männer, die durch alle Stürme der Seele, des Erlebnisses, ihre innere Hoheit nicht verlieren können. In der „Juckercomtesse" ist es eine Provinzgräfin, ein ekstatisches, nur in Extremen seliges Mädchen, das von der Liebe zum Kloster schwankt, um endlich, entschlossen und von allen Zweifeln gereinigt, aus der grauen Nonnenstube in den sonnigen Garten der Liebe zu hüpfen. Die Scene in diesem Roman, wo das Liebespaar dem Fällen eines Baumes zusieht, ist ein unvergessliches Meisterstück landschaftlicher Schilderung und lyrischer Stimmungseffecte. „Ibi Ubi" und „Schwarzgelbe

Reitergeschichten" sind ein Bündel toller Soldatengeschichten. Torresani will darin auch manchmal eine gesalzene Ruthe einschmuggeln, aber sie entgleitet dem Lachenden noch vor dem Schlag. Im „beschleunigten Fall" hat er uns sein schönstes Werk gegeben. Alle Vorzüge seiner Eigenart dringen schärfer vor, die Psychologie ist kräftiger und tiefer als sonst. Jauchzende Leidenschaft, berauschende Ekstasen des Gefühls wechseln mit Scenen von einer sich kugelnden, überpurzelnden, fast besessenen Komik. Durch die Thränen des Lachens jagt er uns in die Thränen des Mitleids. Das Problem ist ein tief tragisches: wie eine Liebe im Weib welkt, weil sie zu lange dem mächtigen Druck des Begehrens widerstand und die Erfüllung zu spät kam.

In „Oberlicht" verliess Torresani auf kurze Zeit das Feld der Aristokratie und des Militärs und sprengte muthig mit seinem passionierten Vollblutpegasus in das Wiener Künstlerleben. Nach dem reichen, abenteuerlichen Ritt lenkte er in dem Novellenband „Aus drei Weltstädten", der jüngst erschienen ist, in die Heimat seines Talentes: die Novelle.

Wieder gibt er eine Vorrede, eine jener Vorreden, die gesammelt schon den eigenartigen Künstler verrathen würden. Sie sind so naiv, dass man an Raffinement denken möchte. Man muss sie aber wohl als gute Witze hinnehmen, da ja zum Raffinement hier kein Anlass ist. Einmal beschwört er, dass er mit seinen spasshaften Obersten und dergleichen höheren Chargen, die er mit Vorliebe „gefrozzelt" werden lässt, kein böses Licht auf die österreichische Armee werfen wolle; ein anderesmal bittet er die jungen Damen, seine zu derben Geschichten nicht zu lesen, oder er macht in der „Juckercomtesse" vor dem Clerus eine Verbeugung und entschuldigt sich als einen unparteiischen Alt-Oesterreicher, dem die Wahrheit über alles gienge. In seinem neuen Buch sind es die „geschätzten Berliner Freunde", denen er die Hand drückt und gemäss „ihrer mit edlem Rheinwein begossenen guten Rathschläge" verspricht — Fremdwörter zu vermeiden.

Das Wandern sind wir bei Torresani gewöhnt. Handeln seine Geschichten auch an einem Ort, so wird doch durch die Menge von Nationalitäten, die er in sein jeweiliges Milieu

mischt, eine unruhige, internationale, curortbunte Stimmung erzeugt. Nur in den grossen Duo-Scenen der Leidenschaft, die er so liebt, ist eine Einheit der Stimmung. Es ist uns dann, als träten wir aus einem üppigen Garten, wo tausend Gerüche sich kreuzen, verdecken oder drücken, in ein stilles Zimmer und erfrischten uns an dem Duft zweier einsamer Rosen.

In der ersten der drei neuen Novellen „Jettatore" wird die Liebesgeschichte eines italienischen Officiers erzählt, der wegen seines „mal'occhio" von der Geliebten verlassen wurde und dann sein Leben im Kampf mit der Gesellschaft verzehrt, die ihn meidet. Es ist italienische Stimmung in dieser Geschichte. Mit ihrem lebendigen, raschen Verlauf erinnert sie an die bekannten italienischen Einacter, welche psychologische Probleme nicht leise und langsam, prüfend betasten, wie es ein Deutscher machen würde, sondern über alle Hindernisse in rasendem Galopp setzen und den Hörer wie Taschenspieler überrumpeln.

Der Mangel, den wir an „echtem Torresani" in dieser Novelle verspüren, wird vielleicht durch die zweite Erzählung „Das Letzte" ersetzt. Wir sind nach den forcierten 23 Seiten, „Rom" und Heimweh, wieder in unserer Stadt. Gleich nach den ersten Sätzen möchte man aufsingen „Das ist halt weanerisch!" — Herr Mikesch, pensionierter Magistratsbeamter, ist einer von jenen nach Wien verpflanzten Böhmen, die mit ihrer seltsamen Verschmelzung von wienerischen und slavischen Eigenschaften einen stark verbreiteten Typus unserer Vorstadt bilden. Seine Frau, geb. Bruckmayer, aber ist eine Urwienerin, die in der Einbildung eine Nichte Lanners, des Walzerkönigs, zu sein, abwechselnd „raunzt" und glücklich ist, je nachdem sie gerade ihrer verfehlten Ehe mit dem knauserischen Böhmen oder ihres Künstlerblutes gedenkt. Ihre Tochter Mali, die 27 Jahre alt ist, nimmt sich vor, ihre schon allzu lang ohne Bräutigam verträumte Jugend um jeden Preis durch eine Verlobung abzuschliessen. Zwar ein junger, rothhaariger Mensch, „bei der Gas angestellt", d. h. Laternenanzünder, hat ihr einmal einen Liebesbrief geschrieben. Aber dem schäbigen Kerl hat sie's natürlich gehörig gegeben. Sie wendet sich jetzt an den Heiratsvermittler Hipperl, das Mastodon, in dessen „Tschecherl"

Ehewerber und -werberinnen sich versammeln müssen, um wenigstens, falls keine Heirat zustande kommt, einen Kapuziner zu bezahlen. Dort wird sie dem Isidor Benesch vorgeführt. Die vor Angst und Scham Zitternde gefällt dem Oberpostbeamten, der seit seinem Avancement nur einen Wunsch hat, nämlich zu heiraten und nur eine Angst, nämlich Rückenmarksdarre zu kriegen. Die Verlobungsscene in der Familie Mikesch und der Niagarafall der mütterlichen Ansprache an den Bräutigam sind mit allen hellen, fröhlichen Farben der Torresani'schen Kunst gezeichnet, die er ja nur nebeneinander zu legen braucht, um zu entzücken . . . . Der armen Mali Brautstand währt nicht lange. Durch einen falschen russischen Grafen — mit lauter Wienern kommt Torresani nie aus — wird nicht nur ihre Freundin Fanny Baisch um einen Gatten, sondern auch ihr Bruder Otto um sein Geld gebracht. Der alte, geizige Vater will nicht helfen. Benesch greift in den entstehenden Familienkrawall ein, schreibt aber bald, beleidigt und von der Schwiegermutter angewidert, seiner Braut einen Absagebrief. Der alte Magistratsrath stirbt zu gleicher Zeit und auch Mali will, um alle Hoffnungen betrogen, sterben. Da bringt ihr die Hausmeisterin als dea ex machina ein Schreiben jenes Jünglings „von der Gas", der inzwischen Monteur geworden und leidlich Geld verdient. Ein erlösender Weinkrampf führt die zu Tod erschütterte Mali dem Leben und dem um Gegenliebe Flehenden zu. Das ist im kurzen die Handlung der Novelle, welche Torresani Gelegenheit bietet, alle seine Spässe und technischen Kunststücke anzubringen, die in seiner Eigenheit liegen. Bis auf die Mikesch, bei der einige Züge, z. B. das Protzen mit der „künstlerischen Individualität" unwahrscheinlich sind, leben die Personen und beweisen, dass der Dichter sie nicht ersonnen, sondern geschaut hat, wie wir alle ja diese Menschen täglich sehen können.

Eine trübe Geschichte aus der Pariser Bohème schliesst den Band: „Weisse Mauern". „Eine weisse Mauer scheint nur weiss, in Wirklichkeit ist sie roth, grün, blau. Wenn man die Mauer eine Stunde lang angeschaut hat, merkt man das. Die Welt ist aber eine solche weisse Mauer, man muss nur

die erfahrenen Augen haben, um die vielen Flecken in ihr zu sehen", so ungefähr dociert Herr Saint-Romée, Decadent, alt, hässlich wie ein Satyr, ein geistreicher und fast berühmter Schriftsteller, seinem jungen, ehrlichen, schönen, aber talentlosen Collegen Herrn Cullard, um diesem die Naivetät abzugewöhnen und seine eigene Lust am „éblouir" zu befriedigen. Der ungelehrige Cullard führt den alten Cyniker zu seiner Geliebten, der Witwe Justine Marie Herbault. Saint-Romée „zwickt" ihm natürlich die schöne Madame Justine ab. Darauf ein Duell zwischen den Männern, aus dem sich die Secundanten und Freunde Saint-Romées, ohne Wissen Cullards, wie der Wiener sagt, eine „Riesenhetz" machen. Die Patronen sind blind, der Instrumentenkasten ist mit Weinflaschen und anderen Consumtibilien gefüllt. „Hinter jedem Busch kamen plötzlich die versteckten Zuschauer hervorgekrochen: Studenten, Journalisten, Künstler . . . die halbe Bohème von Paris." — — Cullard sieht Justine erst wieder, als er nach einer Kneipe, die Saint-Romée zur Feier seiner Vermählung mit einer reichen Amerikanerin veranstaltet, heimkehrt. Er erkennt sie in einem der Dämchen wieder, die im Dunkel der Strassen die Männer locken. Von Saint-Romée um ihre Liebe und ehrliche Stellung betrogen, ist sie wieder in den Schmutz gesunken, aus dem sie sich einst mit gewaltiger Energie gerettet hatte. Dieser traurige Inhalt ist mit lustigen Anekdoten, Milieu- und Typenschilderungen umhüllt und gemildert; ein Bild des Lebens: hier ein Verwesen und faule Dünste, dort saftige Blätter, vielfarbige Blüten uud ein köstlicher Duft aus ihnen . . .

Trotzdem er es nicht wollte, merkt man dem Verfasser auch aus dieser Geschichte an, dass er nicht an der Seine, sondern an der Donau geboren ist. Die Technik dieser drei neuen Novellen ist die alte. Noch immer hat er die eigenartigen Bilder, welche zugleich überwältigend komisch wirken und von einer scharfen Plastik sind. So beginnt z. B. die zweite Novelle mit dem Satz: „Sie war ein gutes Mädchen, nur allzu verliebten Charakters, geladen mit Liebesbedürfnis, wie eine Leydner-Flasche mit Elektricität." Noch immer kann er die verzwicktesten Bewegungen und Muskelzerrungen in Worten photographisch drastisch zeichnen. Und seine Manieren,

ja Man-ier-en, durch Silbentrennung im Druck und peinliches Nachschreiben der Dialecte, die Wörter sozusagen aus Reih und Glied herausschreien zu lassen, hat er, ohne dass man ihn darum tadeln dürfte, hartnäckig beibehalten.

Auch sein Stil hat wenig neue Farben und Nuancen. Seine Sprache schmeckt so herb und zugleich süss, so behaglich und zugleich so erregend, wie der Wiener „Heurige" aus der Gegend von Nussdorf, jener lichte, schimmernde Wein, aus dem noch der würzige Duft der Trauben dringt. Man schlürft diesen Wein nicht, sondern trinkt ihn rasch in grossen Mengen. Wer wird Torresani langsam lesen? und mager sind seine Bücher nie. Diejenigen, welche seinen Stil salopp, nonchalant schelten und glauben, das schreibt sich nur so, widerlegt er selbst treffend in der Vorrede zum „beschleunigten Fall": „Ich will nicht belehren, ich will erzählen. Und wenn ich ‚nachlässig' schreibe, so liegt dies nicht im Mangel am Können, sondern am Wollen. Nebenbei gesagt: dieses ‚nonchalante' Schreiben ist nicht so leicht, wie es aussieht, und kein Satz dürfte so oft unter die Feile gekommen sein, als eben jener allernachlässigste, der nur so von der Feder weg hingespritzt erscheint. Reiner Schwindel, diese Nachlässigkeit; — aber wohlüberlegter. Der Autor darf sich's sauer machen; worauf es ankommt, ist nur, dass der Leser es nicht merke."

An der früher angedeuten Aufgabe der Wiener Kunst, das wienerische Leben in klaren, hellen, lebendigen Kunstwerken zu gestalten, hat Torresani vieles vollendet. Noch bleibt aber der lebenden und der noch kommenden Generation ein grosser Theil der Arbeit. Viele Zauber des Wiener Lebens und der Wiener Landschaft sind künstlerisch erst zu entdecken. Aber schon als Wiener zweifeln wir wenig und hoffen viel. Die Reihe wird sich füllen; dann wird um Wien neben dem schimmernden Kranz von Bergen, Dörfern, Wäldern, „Heurigen" und lustigen Beiseln auch ein ebenso prangender Kranz von Kunstwerken leuchten und Kahlenberg, Rathhaus, der Franzensring und der Prater, alle Wiener und alles Wienerische werden im doppelten Gewand der Wirklichkeit und der Kunst uns entzücken. [„Die Zeit". Januar 1896.]

Schauspielerinnen der Liebe.

(Wiener Theater 1895.)

Den Künstlern unserer Stadt hat in diesem Winter die Schauspielkunst drei grosse Erlebnisse gebracht. Man hatte das Gefühl, als ziehe ein Herbst, ein Sommer und ein Frühling über die Bühne. Eleonora Duse spielte sich in der Magda, Adele Sandrock verkündete ihre Kunst aus dem Burgtheater, und draussen im Deutschen Volkstheater berauschte mit der Julia des Fräulein Wachner ein lichter Frühling alle Seelen.

Vor vier Jahren, als die Duse nach Wien kam, spürte man rath- und hilflos die überwältigende Kraft einer neuen und unsäglich grossen Kunst. Sie gab keinen Frieden, sondern zerwühlte unsere Seele mit allen Martern unermessener Leidenschaft, einer sich selbst vernichtenden Wollust und Trauer. Wenn damals die Wirkung ihrer Kunst in der Sprache hätte ausgedrückt werden sollen, so wäre es ein mächtiger Wörterwald gewesen, um uns von der Brunst und dem Geschäume ihrer Extasen zugleich zu reinigen und die unendliche Mannigfaltigkeit der Empfindungen in Klarheit zu zeigen. Es hätten Worte sein müssen, die wie die Wipfel im Walde rauschten und leise knirschten und knisterten wie das Laub zur heissen Mittagsstunde, wenn die Luft darüber schaukelt . . . Es hätten milde und kühne Worte sein müssen, in Wuth gebogen wie Kiefernstämme, die der Sturm peitscht, und Worte mit jener weichen, aufathmenden Linie, wie das Jungholz, das den Aufgang der Sonne erwartet, während der Morgenwind ihm in die Ohren die Pracht und Gewalt des Kommenden raunt. Es hätten Worte sein müssen, zuckend und prasselnd wie ein gefällter Baum, unheimlich leuchtend und glühend wie ein brennendes Haus, kreischend wie das Entsetzen des Todes oder von jener noch grösseren Angst der schweigenden Geberde,

wenn die Stimme versagt und nur ein gebrochener Schimmer aus dem Auge schleicht. Die Liebe und die gleischende Lust, die Furcht, die die Brust zersägt, die Wuth, die wie ein scheuer Stier rast und die händefaltende Innigkeit eines betenden Kindes; das Sterben, das hier ein müdes Ausduften der Blüthe, dort das verendende Zucken eines Ermordeten ist, all das hätte in Worten flehen, weinen, jubeln, singen, krächzen, brüllen müssen, um den Leser eine Ahnung zu geben, was es heisst, spielen wie die Duse.

Aber endlich hat sie das Stück gefunden, in dem sie das Wesen ihrer Persönlichkeit geben kann. Sie spielt unablässig die Heimat. Nicht jene in weissen Spitzen verscheidende Blume der Sünde, nicht das Weib, das mit der aufbrechenden Erkenntniss seiner sclavischen Stellung die Fesseln der Ehe zersprengt, nicht die eifersüchtige Geliebte, die den Untreuen in den Tod hetzt, ist die Duse, sondern die Mutter, die Mutter mit der nie rastenden, alles Uebrige verdunkelnden Liebe zum Kind.

Die Scene, in der sie mit Baron Keller zusammentrifft, ist für alle Zeiten von der Duse gezeichnet. Wie sie mit einer weichen, einlullenden Geste die Arme in der Luft wiegt und dann mit der Fläche der Hand die Grösse des Kindes deutet, dabei ganz ruhig, ganz leise und die Welt vergessend: mio bambino! mio bambino! spricht und die Augen nach innen leuchten und weinen, als gelte es die Menschheit zu segnen und alles Heil der Offenbarung zu bringen, das ist nicht mehr Schauspielerei und vielleicht nicht mehr Kunst. So mag Christus gesprochen haben: „Lasset die Kindlein zu mir kommen", und Tausende küssten den Saum seines Gewandes. Ihre Kunst hat jetzt die leuchtenden Farben des Himmels, wenn es herbstet. Man schaut in die weiteste Ferne der Welt. Wo sonst Nebel liegt oder die Sonne blendet, breitet sich in klaren Contouren die ruhige Schönheit der Dinge. Vorbei ist der hastende Drang des Lenzes und die Schwüle des Sommers. Volle Früchte entfallen den von der Last des Segens gebeugten Aesten. Es ist die Zeit der reifen Traube und der seligen Feste. Man überschaut den Reichtum des Jahres und die dankbare Müdigkeit rastet auf den schwellenden Polstern einer

besonnen Freude. In diesem hohen Sinn ist uns die Kunst der Duse eine herbstliche.

Viel complicierter und schwerer zu ergründen ist das Wesen der Sandrock. Im Burgtheater spielt sie mit Vollendung das Classische, wie sie früher die sprichwörtliche Künstlerin der Moderne war. Man kann aber bei ihrer Maria Stuart, bei ihrer Hero die Empfindung nicht verwinden, dass sie diese Rolle nur spielt, weil sie sie spielen will. Die ursprüngliche, nicht durch das Medium der Reflexion und der Energie gegangene Kraft, die sie im Nervösen hat, fehlt hier. Wer aber kann wie sie das moderne Weib in seiner ganzen Schönheit, mit seiner räthselvollen Tiefe und seiner schmeichelnden Grausamkeit hinstellen? Ist Jemand da, der nur annähernd wie sie die versengende Sinnlichkeit der Liebe spielt, die Perversität der modernen Liebe, die in Stunden an Genuss und Erlebniss zwängen will, wozu früher Jahre nicht genügten?

Dies muss man als ihren Kern festhalten und darf sich nicht täuschen lassen durch die Kniffe und Verstellungen ihrer genialen Technik. Sie ist unberechenbar und masslos, kann morgen geben, was ihr heute alle absprechen und in dem versagen, was man als ihr Wesen seit Langem kennt.

So mag sie dem Sommer verglichen werden, der wetterwendischen Jahreszeit. Die Schwüle der Luft kühlt sich in heftigen Gewittern. Wetterleuchten und fallende Sterne durchzittern den tiefen Himmel der warmen Nächte.

Die Duse trägt das Italienische wie ein herrliches Gewand, und nur in den Scenen, in denen sie sich vor dem Publicum gleichsam entblösst, ist sie Mensch, reiner Mensch, ohne jedes internationale Merkmal. Da wird der Hottentotte ebenso erschüttert sein wie der Pariser.

Die Sandrock gehört jenen Künstlern zu, die man das „junge Europa“ heisst. Rein Wienerisches kann sie nicht spielen, das hat sie unlängst in der „Liebelei“ bewiesen. Aber man kann ja auch die Maria Stuart wienerisch spielen, so wie Fräulein Wachner die Julia wienerisch spielt. Erst vor Kurzem hat diese junge Künstlerin das Conservatorium verlassen und bezaubert jetzt durch die Reinheit und Innigkeit ihres Spiels alle Menschen.

Ihre schlichte Weise ist in ihrer Erscheinung wiedergeprägt. Sie ist vom wienerischen Typus. Die Gestalt, nicht gross und auch nicht klein zu nennen, ist von schlanken, leichten Verhältnissen. Das Gesicht zeigt auf den ersten Anblick etwas verschwimmende Züge. Es fehlt, wie allem Wienerischen, der aufdringliche „Charakter". Sie hat das weiche, etwas vorspringende Kinn unserer Mädchen, Augen, die jetzt wie stille Veilchen beten, aber auch starr und leichenhaft erglänzen können, wenn sie Angst oder entsetzliches Leid ausdrücken. Wie eine Lilie hat sie schlanke, weisse Finger und einen süssen, schmallippigen Mund. Das Anmuthige und Heitere ihrer Schönheit wird etwas verdüstert durch eine Fluth schweren, schwarzen Haares. Schwierig ist es, die Gesammtheit ihrer Persönlichkeit in einem Worte zu geben, das träumerisch Verborgene und die aus dem Innersten der Seele leuchtende Zartheit. Vielleicht liegt gerade in dem Worte, das daran verzweifelt, einen Eindruck zu formen, die geheime, süsse Stimmung ihres Wesens, in dem Worte: unsäglich.

Die Rolle der Julia war ihr Triumph. Sie gelang ihr rein, weil es keiner weiten Erfahrung und nicht aller Ränke der Technik bedarf, das unschuldige, aus Ahnungen und Träumen in ein heisses Erlebniss gejagte Kind zu spielen. Sie hob intuitiv alle Schönheit der shakespearischen Heldin und umrankte sie mit den Blüthen ihres Wesens. Ja es gelang ihr nach den unübertrefflichen Scenen der ersten Acte, wo ihre herbe Jungfräulichkeit und doch so süsse Anmuth sich zu einem einzig schönen und grossen Bilde schlossen, auch die heisse Leidenschaft des dritten und vierten Actes, sowie die Tragik des Schlusses.

Wie sie z. B. „Tag schein' und Leben flieh' hinaus" sprach, lag in den bleichen, gekrampften Wangen, über die noch ein Schimmer der genossenen Freude hing, eine Ahnung des kommenden Unheils. Sie zeigte jene Grösse und trotz des Jammers noch zum Jubel hinreissende Gewalt, die dem Menschen kommt, wenn er ein blühendes Leben hinter sich und den Untergang vor sich schaut und sozusagen über der Spalte zweier Welten schwebt.

In der grossen Scene des dritten Actes nach der Kunde

von Tybalt's Tod scholl eine heisere, wie aus einem Abgrund sich aufklammernde Stimme. Doch wenn sie lachte, war es ein Regen lieber, blauer Blüthen durch das Haus.

Die Liebe, die sie spielt, ist nicht jenes herbstliche, mütterliche Gefühl der Duse, wobei man die Kraft der Natur ahnt, sich selbst zu erhalten und zu schützen, es ist nicht die nervöse, in allen Begierden erfahrene und doch unersättliche Liebe der Sandrock, ihre Liebe ist die der Jugend: voll unendlicher Sehnsucht, im Träumen und Wachen nach der grossen Erfüllung sich sehnend, im Schmerz sich an der Hoffnung aufrichtend und in der Freude mit einer ungewissen, zagen Angst an der Wahrheit und Dauer des Glücks zweifelnd. Darüber aber die drängende Gewalt der Jugend, des Frühlings. Man sieht ein Spriessen der Seele, wie in Feld und Wald, wenn es Mai heisst. Zarte Farben und eine milde, schmeichlerische, das Blut aufstürmende Luft. Immer Blüthe auf Blüthe. Kein Welken, nur ein tieferes Ergrünen und eine lachende Sonne, die ihr Licht verschwendet.

Wir haben bei der Duse gesehen, dass Greise mit der Begeisterung von Jünglingen jubelten, über Mädchen und Jünglinge aber zog oft eine trübe Wehmuth. Jene mochten, mit dem Leben längst abgefunden, dessen Schönheit und göttliche Gewalt wiederempfunden haben, diesen wurde der Schleier, den ihre Jugend über die Welt breitet, gelüftet und ein weher Hauch der Erkenntniss machte ihre Seelen bang.

Männer und Frauen, die das Leben abgestumpft hat, deren Nerven müde sind und nach neuen Sensationen lechzen, werden die Sandrock vor allen lieben. Die Jugend aber, in der die Kraft der Zukunft in Keimen schläft, die Jugend, die sich der Ekstasen nicht schämt und lieber blind jubelt, als sehend verzweifelt, ist für Fräulein Wachner. Sie drückt ihr eine Krone auf die Locken, die wohl aus blauen Veilchen, weissblinkenden Maiglöckchen und dunkeln Enzianen geflochten ist.

Ricarda Huch.

Von einem ins Grosse strebenden Sinn zeugt schon das Erstlingswerk der Ricarda Huch: das dramatische Spiel „Evoe!" Mit der Dichtungsart, die am meisten Reife, Ruhe und Weisheit des Künstlers fordert, trat die junge Schweizerin in die Kunst. Der Inhalt des in der Handlung jugendlich verstrickten Stückes ist in kurzem folgender: Der „süsse Lautenspieler" des Papstes Leo X., Peregrino, liebt die Dichterin Felicia Massimi und erreicht über mannigfache Hindernisse hinweg deren Hand. Die Bedeutung des Stückes ist der Sieg der Freude über das Entsagen, der Sieg des „Evoe!" über das „misericordia!". Ruhig und glatt fliesst die Exposition ab. In manchen Versen hört man den gelassenen Takt des „Tasso". Dann steigt etwas unvermittelt der grandiose dritte Act auf. Shakespearisch buntes Leben umflattert hier den Höhepunkt des Dramas, die mit grosser Kraft und Einfachheit geführte Scene des bacchantischen Zuges. Dem Drama mangelt noch der einheitliche Stil. Lyrische Gleichnisse, die, verschwenderisch gestreut, ihre Erzählungen und Gedichte so zieren, stören den raschen Schritt des Dramas, indem sie den Leser aufhalten, ähnlich wie Edelsteine zwar auf dem Kleid und Leib einer Frau deren Schönheit erhöhen, an der Tracht des Mannes aber stören. — Es ist ein übervolles Werk. So fein und zierlich die Form ist, der schäumende Inhalt drängt aus allen Fugen. Die Dichterin schüttete wahllos ihre Schätze in das enge Gefäss. Hätte sie ein Sieb genommen, so wären viele liebliche Gedichte und Histörchen über ihm geblieben, aber das Drama wäre vollendet gewesen. So zog sie es vor, ihren Reichtum zu zeigen.

Ein Jahr nach „Evoe!" erschien „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren", ein Roman. Das Wichtigste

an diesem Buch scheint mir die Einleitung. Hier ist in ewigen Worten eine tiefe Deutung des Lebens zu lesen, die Erkenntnis eines Menschen, der, von einem wilden und traurigen Leben überfluthet, noch so viel Kraft und Besinnung bewahrte, ein sicheres Ufer zu erlangen und von dort aus das Erlebte freien Blicks zu überschauen. Ich kann nur Einzelnes daraus anführen. Ludolf Ursleu sagt: „Ich sah auf einmal, wie ich jetzt ausführlich beschreiben will, dass es nichts und gar nichts gibt, was im Leben einen festen Stand hat. Das Leben ist ein grundloses und ein uferloses Meer, ja es hat wohl Ufer und geschützte Häfen, aber lebend gelangt man dahin nicht. Leben ist nur auf dem bewegten Meere, und wo das Meer aufhört, hört auch das Leben auf. Wie wenn eine Koralle aus dem Meere tritt, so erstirbt sie. Und wenn man die schönen glasbunten Quallen aus dem Wasser nimmt, so hat man eine scheussliche Gallerte in der Hand. Nun, meine ich, ist es so mit den Menschen und dem Leben: man kann wohl Ruhe und Sicherheit erlangen, aber nur wenn man auf das Leben mit seinem fröhlichen Wellenspiel, seinen wechselnden Farben, seinen tollen Stürmen verzichtet. Viele meinen, und besonders die jungen Leute und Alte, die nichts erlebt haben, inmitten der unaufhaltbaren Bewegung, wo die erste Welle im Augenblick des Werdens schon mit der zweiten verschmilzt und so fort, und der vergangene und der nächste Augenblick so zwillingsmässig miteinander verwachsen sind, dass sich jetzt kein kleinstes Stückchen mit Namen Jetzt oder Gegenwart dazwischen klemmen lässt, gäbe es so allerhand ewige Felsen. Damit meint man Liebe und Freundschaft und andere Empfindungen des Herzens; denn diese stimmen einen glücklich und darum gut, und darum hält man sie für heilig. Nun aber, was soll aus diesem kindischen Dinge, dem menschlichen Herzen, Ewiges kommen, dem Springinsfeld, der nie das Stillsitzen lernt in der Schule des Lebens? Das beständig hin- und herzittert, als ob es auf allzulangem Stiele sässe, wie die Blätter der Espe? Es fährt als ein Kähnlein auf dem gewaltigen Lebensmeere umher, und bald schluckt es zuviel Wasser und sinkt und verzagt, bald tragen Wellen es in die Lüfte, dass es sich dem Himmel nähert, und dann jauchzt es voll Uebermuth und triumphiert. Aber

es muss wieder hinunter, und wenn es unten ist, wieder hinauf. Es kann auch eine glatte Bahn durchlaufen oder in eine Meeresstille gerathen, dass es still und bange daliegt, wie vor dem Magnetberg. Aber wie es auch sei, den Hafen findet es nicht im Meere, Häfen sind am Ufer; das ist das Jenseits ... Ich habe immer gefunden, dass das Beschauen das Schönste im Leben sei ... Man hielt in unserem Hause für die eigentliche Aufgabe des Menschen, das Leben wie ein schönes Gewand oder Schmuckstück zu tragen, das Haupt hoch zu halten und heiter zu sein." —

Entsagen trotz der tiefen Wunden, welche die unendliche Sehnsucht in die Seele gräbt, und jene in den irdischen Dingen verborgene, weiche, helle Schönheit, die den Menschen durchs Leben geleitet, heiter geniessen: das ist die Lebensanschauung der Ricarda Huch. Freilich ist ihr Entsagen kein mönchisches. Es reisst nicht nur Binden von den Augen, sondern das gleichsam erst freie, ungeblendete Auge schaut das Leben in reichere Farben getaucht. Es schlingt bunte, prächtige Schleier um die Dinge, die aber so fein und durchsichtig sind, dass sie nichts verhüllen, sondern nur färben und in alles einen überaus süssen Rhythmus tragen. — Die Sprache im „Ursleu" ist fast greisenhaft ruhig und schlicht. Doch wie junge Schauspieler, indem sie Greise spielen, die zitternden Bewegungen, die verhaltene, oft gebrochene Stimme übertreiben, während ihnen in bewegteren Momenten, durch den Contrast dann doppelt auffällig, die heisse Jugend entschlüpft, bricht manchmal, gehoben vom Ungestüm der Handlung, jugendliche Rede durch. Zwar erreicht die Dichterin oft die straffe Charakteristik und die wilde Kraft des Meyerischen Stils, aber sie hat noch nicht die durchweg sanfte Musik der Worte, die ihr ganz eigen ist und mit der sie uns in ihren letzten Werken, dem „Mondreigen von Schlaraffis" und seinem reizenden, alterthümlich gefärbten Gegenstück „Diaboleia" so sehr entzückt.

Nachdem sie im „Ludolf Ursleu" die Leiden und Erlebnisse einer Gruppe ganz verschieden gearteter, aber durch die Bande der Verwandtschaft aneinander gefesselter Menschen erzählt hat und mit ihm ein im tiefsten Sinne lebendeutendes Buch gegeben hat, erschienen 1894 ihre „Gedichte". Da

hatte sie Gelegenheit, ihre Persönlichkeit frei, nicht verborgen hinter fremden oder erfundenen Schicksalen zu zeigen. Welch ein Reichthum, der sich hier aufthut! Jetzt begreifen wir dieses Drängen und Sprudeln und über die Grenzen Schäumen, das uns an ihrem Erstlingswerk erstaunt hat. Die so sensitive und fein stilisierende Künstlerin des „Ludolf Ursleu“ und des „Mondreigens“ singt derbe, volksthümlich gebaute Lieder, schreibt Pointengedichte, Satiren, Parodien. düstere Balladen, historische Bilder wie Meyer, mit einer spielenden Beherrschung aller Versmasse und Strophenarten. Wie zwei ineinandar verschlungene Kränze, der eine aus hellen, der andere aus dunklen Blüten geflochten, ziehen sich die „Liebesreime“ und die Gedichte über den Tod durch die bunte, verwirrende Mannigfaltigkeit. Aus diesen Versen reden alle Stimmungen ihrer Seele. Hier die Liebende, Leidenschaftliche, oft Demüthige, oft Stolze mit der unendlichen Sehnsucht nach der Fülle des Lebens; oder die Entsagende, die aus den Schmerzen Weisheit erwirbt und auch dem Tode gerecht wird:

Durch ein wallend' Korngefilde schreitend,
Sah ich, wie ein Mann die Aehren mähte;
Aus der freien Linken aber gleitend,
Sah ich Körner, die er wieder säte.
Seltsam war ein Schnitter mir erschienen,
Der zugleich das Feld mit Samen segnet;
Da erkannt' ich seine ernsten Mienen,
Sieh', es war der Tod, dem ich begegnet. —

Während Conrad Ferdinand Meyer, in vielem ihr Meister, durch die Plastik der Sprache und Bilder seine Gefühle gleichsam gewandet, bemüht sich Ricarda Huch, die Essenz eines jeden Gefühles klarzulegen und, so im Gegentheile alles Aeusserliche entfernend, sein Wesen zu ergründen. Wie sie z. B. der grossen, unerklärlichen Sehnsucht Herr zu werden strebt, indem sie sie künstlerisch bewältigt! Noch gelingt es ihr nicht, den gewaltigen Feind auf einmal zu überwinden, sie greift ihn in seinen verschiedenen Masken an: Sehnsucht nach dem Vaterland, nach dem Geliebten, nach dem Lenz, dem Tod, den weiten Firnen der Gebirge u. s. w. Ja einmal sucht sie

ihn durch derben Spott los zu werden, in diesem prächtigen „Liebesreim“:

Der Teufel soll die Sehnsucht holen!
Ich lieg' in einem Bett von Nesseln,
Auf einem Rost von glüh'nden Kohlen,
In einem Netz von ehr'nen Fesseln!
Das Auge sehnt sich aus der Höhle,
Der Busen sehnt sich aus dem Mieder,
Ich wollt', es sehnte auch die Seele
Sich aus dem Leib und käm nicht wieder!

Aber das grosse, befreiende Kunstwerk der Sehnsucht ist nicht in ihren Gedichten. Das gab uns erst ihre letzte und reifste Dichtung, der herrliche „Mondreigen von Schlaraffis“. Alle Wonne und Pein, all' die tausendfältig verschlungenen, räthselhaften Empfindungen dieses Gefühls nahen sich uns mit einer seltsam weichen, bald quälenden, bald besänftigenden Musik, die aus den Worten dieser Erzählung wie aus unerhörten Instrumenten strömt. Als ich den „Mondreigen von Schlaraffis“ zum erstenmale las, kam mir folgendes Bild: ein Wald im Licht des Frühmorgens. Der Nebel, der auf die Erde drückt, entweicht aufwärts und perlt an der Rinde der Bäume den Thau ab. Von oben aber dringen die kühlen, scharfen Strahlen der Sonne und streuen fröhliche Farben über die Blätter. Diese Zweiheit des Eindruckes war aus dem Kunstwerk gedrungen, in welchem farblose, neblige Strecken mit leuchtenden, ja oft durch den Contrast grell wirkenden wechseln. Auf der einen Seite der blutlose Träumer Dominique, auf der anderen die in Lebenslust schäumende Frau Sälde und die so wirklichen „sieben Todsünden“ mit dem Pfarrer und dem Gottbegnadeten. Wie der umdämmerte Erdboden sich der Sonne entgegensehnt, von ihrem Glanz und ihrer Wärme eine zeitlang erfüllt wird, nach ihrem Sinken in das frühere Dunkel fällt, so empfängt der Träumer die schlanke, blonde, lachende Frau Sälde. —

Man könnte Dominique als ein Symbol jener ewigen Sehnsucht fassen, die unbewusst alle Gewährung flieht, nur um das zwar traurige, aber warme und tiefe Gefühl des Sehnens zu bewahren. Als Kind, wenn der Mondreigen an-

hebt, der altes und junges Volk vereinigt, hält er sich trübselig beiseite. „Grosse Begierde erfüllt ihn, das Mädchen an der Hand zu nehmen und mit ihr den Reigen zu tanzen. Es kommt ihm aber nicht einen Augenblick der Gedanke, dies wirklich zu unternehmen.“ Dann später wieder: „Dominique dachte, dass er sie nachhause begleiten müsse, aber gerade deswegen that er es nicht.“ Er erwartet, wie mit einem mystischen Glauben, das grosse Glück und die Herrlichkeit des Lebens, doch seine zage Seele zwingt ihn, jedem in der Gegenwart möglichen Genusse zu entsagen. Von den ausgenüchterten Stunden seines Berufes erholt er sich am See, wo er einsam angelt, den Fröschen lauscht und dazu seine Träume webt.

Frau Sälde — Sälde bedeutet etwas „Sonniges, Wonniges“ — ist das Symbol der ewigen Schönheit des Lebens, jener Schönheit, deren Zweck ist, alle Seelen zu ergreifen. Für übersensitive Naturen, wie Dominique, ist sie nicht Erfüllung, sondern nur der Sporn zu trüber Sehnsucht, die kräftiges Mitschreiten im Leben hemmt. Wenn solche Menschen jemals einen Moment der vollen Befriedigung, der Sättigung und Befreiung geniessen sollen, kann es nicht in der Wirklichkeit, sondern nur im Traum sein. Ein solcher war, wie Dominique nach dem Tode der Frau Sälde erkannt hat, sein einziges und zugleich höchstes Glück. Da sah er in dem See, durchsichtig wie blauer Krystall, eine Menge merkwürdiger, aber unendlich schöner Fischlein schwimmen. Dann tauchte der lichte Körper einer Frau auf. Er beugte sich hinab. „Langsam trug ihn die Bewegung der Wellen Frau Sälde entgegen, und mit jedem Augenblick nahm das Gefühl des Glückes in ihm zu, bis er zuletzt an ihrer weissen Brust lag. Da überströmte ihn eine solche Süssigkeit, dass ihm die Sinne vergiengen.“

Die beiden Gestalten, Dominique und Sälde, die Sehnsucht und das Ersehnte, wie ihre Beziehung, sind das Eigene am Mondreigen. Die köstliche Gemeinde von Schlaraffis, der lächerliche Pfarrer, die Gendarmen, jenes Duett des Meisterfrosches und des Pfarrers mit seiner erschütternden Komik sind kellerisch. Am lebendigsten aber zieht sich die Episode mit dem „Gottbegnadeten“ an den Leser. Sie riecht nach dem

Erlebnis. Im Gegensatz zu den symbolischen Hauptgestalten, den stilisierten Nebenpersonen, ist der Gottbegnadete, der geschiedene Gatte der Frau Sälde, mit Zügen, die der Wirklichkeit entnommen sind, überhäuft. Bei allen diesen Nebenpersonen tritt die künstlerische Eigenthümlichkeit der Ricarda Huch zurück: Das Ineinandergreifen einerseits einer tiefen Wehmuth und andererseits einer lichten, kühlen, über das Leben lächelnden Heiterkeit. Die Melancholie, die wie ein Netz von schimmernden Melodien über dem „Mondreigen" liegt, ist keine kämpferische, sich wüthend aufbäumende oder starr blickende, wie Dürer sie gestochen hat. Es ist in dieser Dichtung eine fast heitere Art, das Wehmüthige an den Dingen der Welt zu zeigen. Aber gerade das gibt ihr den süssesten Accord. Das auffallend Musikalische an Ricarda Huch liegt noch tiefer als im Stil. Nicht nur mit einer leisen, gleichförmigen Melodie behängt erscheinen die Dinge bei ihr, sondern berührt von ihrer doppelten Lebensbetrachtung, einer traurigen und einer heiteren, scheinen die Dinge selbst zu vibrieren, zu tönen. Diese aus den Dingen, nicht bloss um die Dinge quillenden Melodien bannen anfangs eine seltsame Stimmung, deren man sich nicht klar werden kann. Aber bald wird man sich bewusst, dass darin etwas Neues und Herrliches verborgen liegt. Ja, es ist der Dichterin gelungen, das Unsägliche, die Sehnsucht in einem vollendeten Kunstwerk auszudrücken. Sie hat jene musikalische Weise gefunden, sowohl in den Worten, als in der Fähigkeit, die Dinge wie Melodien auf uns wirken zu lassen, die, im Wesen mit der Sehnsucht verwandt, uns wie diese beseligt. Darum nenne ich Ricarda Huch eine grosse Dichterin und sehe davon ab, dass noch manche Einflüsse von fremden Stilen bei ihr zu gewahren sind. So liegt es nahe, ihre Kunst mit einem Denkmale zu vergleichen, dessen weithin schimmernder Marmor noch von den Balken des Gerüstes beschattet wird. Hat dieses erst der Meister entfernt, wird es in seiner vollen Schönheit sichtbar werden. [„Die Zeit". Mai 1896.]

Ola Hansson.

Man könnte eine Studie über Ola Hansson auch eine Studie „über das Verhältnis der Wissenschaft zur Kunst" nennen. Seitdem Nietzsche dieses tiefe und schwierige Problem zum Leben erweckt hat, kann kein moderner Künstler daran vorbeigehen, ohne zumindest dessen Lösung zu versuchen. Nietzsche hat es innerlich für seine Person am heftigsten erlebt. Noch in den „Unzeitgemässen Betrachtungen" in einer aesthetisch-mystischen Weltanschauung befangen, schrieb er schon in „Menschliches, Allzumenschliches", von der Krankheit der Kunst genesen: „Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen. Wie man sich im Alter der Jugend erinnert und Gedächtnisfeste feiert, so steht bald die Menschheit zur Kunst im Verhältnis einer rührenden Erinnerung an die Freuden der Jugend. Vielleicht dass niemals früher die Kunst so tief und seelenvoll erfasst wurde, als jetzt, wo die Magie des Todes sie zu umspielen scheint."

Es ist ein Zeichen von der Wahrheit dieser Worte, dass die Künstler unserer Zeit an ihren eigentlichen Zielen irre werden. Sie finden es unwürdig, der Schönheit allein zu gehorchen, der Trieb nach Erkenntnis, nach Wahrheit und Weisheit hat sie mächtig ergriffen. Einige von ihnen wagen sich mit ihrer zarten, sensitiven Seele, die nur in dunklen, dämmernden Thälern, in milder Luft gedeihen kann, in die eisigen Regionen der Wissenschaft. Dieser Versuchung ist der nordische Dichter Ola Hansson vielleicht am stärksten unterlegen. Wie merkwürdig! Nicht einer der objektiven, immer starr auf die äussere Wirklichkeit gewandten Künstler musste den Lockungen der Wissenschaft nachgeben, sondern gerade ein

Lyriker, ein Visionär, der in mystischen Räuschen schwelgt, ein Dichter der zartesten Seelenverbindung — Ola Hansson, der das Buch: „Sensitiva amorosa“ geschrieben! Das Zeugnis dieser Niederlage oder dieses Sieges ist eine Novellensammlung „Alltagsfrauen“. Abgesehen von der hohen Bedeutung, welche das geniale, aber monströse Werk für unsere Zeit hat, wird dieses Produkt einer von wissenschaftlichen Aspirationen befallenen Künstlerseele einst gewiss als werthvolles Document der verwirrten, nirgends klaren Bestrebungen des scheidenden Jahrhunderts gelten.

Hansson nennt die Novellen „Beiträge zur Liebes-Physiologie der Gegenwart“. In der Vorrede sucht er seine Art zu vertheidigen. Er behauptet, auf dem Bilde unserer Zeit sei das Weib die Vordergrundsfigur. Er will in seinem Buche Typen des modernen Weibes darstellen, insbesondere die Frage beantworten: Was ist Eva als Geschlecht geworden? denn er sieht in allen repräsentativen Männern des jetzigen Europa den zweistämmigen Baum des Asketismus und des Ekels zusammenlaufen in dieselbe Wurzel: die Abwendung von Eva als Geschlecht. Jedenfalls läge dafür ein Theil der Ursachen im Weibe. Man müsse, um zum Verständnis der Weibnatur zu gelangen, tiefer schreiten als die Psychologen: aus der Physis des Weibes seine Psyche erklären.

Wir glauben dem Dichter, dass er erst durch physiologische Betrachtungen zum Verständnis gewisser Weibnaturen gelangt sei. Es ist aber die Frage, ob die wissenschaftlichen Betrachtungen, die Processe, die sich im denkenden Gehirn des Künstlers bei der Betrachtung der Menschen vollziehen, die quasi ärztlichen Erwägungen seiner Vernunft selbst Stoff eines Kunstwerkes sein können und nicht vielmehr Vorstadium sind und bleiben müssen? Hier liegt der Knoten, den man lösen muss, um sich über das Verhältnis der Wissenschaft zur Kunst klar zu werden.

Die aus alten Culturen überkommene rein formale Kunst, die keine Verbindung mit dem Leben, mit der Wirklichkeit hat, wo eine Phantasie ohne Seele ihre wesenlose Gebilde hinmalte, ist von unserer Zeit verurtheilt. Dem ungeheuren Triebe nach Erkenntnis, der so eigentlich das 19. Jahrhundert

und insbesondere sein Ende charakterisiert, hat sich auch die Kunst gefügt, wir haben jetzt eine Blüthe der menschenprüfenden (moralistischen, psychologischen) Künste. Die Kunst darf in solcher Zeit kein Hemmschuh des Triebes nach Erkenntnis sein, sie muss ihn vielmehr befördern, wenn sie das Interesse der Zeit erregen will. Dies vermag sie aber nur durch die Darstellung des Lebens. Kunst und Wissenschaft sind getrennte Reiche, aber sie können sich heute nicht mehr feindlich gegenüberstehen, ohne dass eines das andere vernichte, sie müssen sich wie Mann und Weib ergänzen und befruchten.

Man nimmt ja wahr, wie die Künste immer intellectueller werden und das rein Formale in den Hintergrund tritt. Dem Künstler der Zukunft muss jede Erkenntnisbereicherung der Menschheit durch die Wissenschaft werthvoll sein, nicht nur rein artistische Entdeckungen. Der Organismus des Fechters gewinnt vielleicht mehr durch nahrhafte, leicht verdauliche Speisen als durch unausgesetzte Muskelübungen. — — — Und schliesslich werden die Erfolge der Wissenschaft noch auf einem anderen Wege auf die Künstler wirken. Jede neue Erkenntnis hat unfehlbar für das Leben Bedeutung, also auch für die Kunst, die ein Correlat des Lebens ist, mit ihm sich wandelt, seinen Inhalt wechselt, ebbt und fluthet.

Aber auch die Wissenschaft wird durch die Kunst gewinnen, freilich nicht dadurch, dass der Künstler wissenschaftliche Methoden und Formeln in seine Kunstwerke mischt, sondern deshalb, weil der menschliche also auch der künstlerische Instinct, dieser sogar in erhöhtem Grade, etwas Wesenhaftes ist, ebenso wesenhaft wie die physischen Dinge der Welt. Ja vielen ist der menschliche Intellect das einzig Wesenhafte, das wir zu erkennen vermögen, weil er in uns und nicht wie die Dinge ausser uns ist. So ist also auch der Dichter ein Erkenner des Wesens, nicht nur ein Schöpfer von Wahngebilden und nichtigem Schein.

Man erspüre doch, philosophisch ausgedrückt, den „Intellect an sich" mit Hilfe des Intellects. Man beschaue sich selbst! Der Mensch ist ja das einzige Ding, das sich vermöge des Nous selbst betrachten kann, gleichzeitig Spiegel und Object. Die Psychologie ist die Brücke von der Kunst zur Philosophie.

Auf ihren Pfaden müssen beide wandeln, müssen beide sich begegnen.

Das „Ding an sich", das Ding ausserhalb uns zu erkennen, ist unmöglich; daher der Widersinn der Metaphysik. Aber vielleicht ist durch die Erkenntnis unseres Selbst, als der Erkenntnis eines einzelnen „Dinges an sich", ein Uebergang möglich, ein Lichtblick auf die anderen Dinge, auf die ausserhalb uns liegenden. So könnte man paradox sagen: es gibt keine intellectuellen Irrthümer. Jeder intellectuelle Irrthum ist Wahrheit in Bezug auf die Erkenntnis des Intellectes selbst und für die uns höchste Erkenntnis, die Menschen-Erkenntnis von grösster Bedeutung.

Auf diese Weise kann der Dichter unmittelbar zur Erkenntnis beitragen. Diejenigen, welche dies läugnen, müssen wenigstens zugeben, dass, wenn nicht mit den Künsten, so doch aus den Künsten, als einem wichtigen Bestandtheile der geistigen Welt, also der Welt überhaupt, das Wesen dieser Welt zu erforschen sei. Der Botaniker erkennt den Baum aus der Blüthe, nicht nur aus den Wurzeln. Die versöhnenden Mittelmächte zwischen Künstler und wissenschaftlichem Menschen, die sie nach vorübergehendem Streite immer wieder zu Freunden und Verbündeten im Kampf um die Erkenntnis machen müssen, sind einerseits der Zweifel des wissenschaftlichen Menschen an der vollen theoretischen Erkenntnismöglichkeit der Welt, andererseits der Ueberdruss des Künstlers am bloss Spielenden, Formellen, Subjektiven der Kunst.

Der ideale Künstler der Zukunft wird tausend Seelen, gleichsam als Zügel für das Gespann des Lebens ergreifen. Immer wird er aber die Zügel straff in der Hand behalten müssen, das heisst den philosophischen Blick bewahren. So kann er als Künstler tausendfach geniessen und als Philosoph tausendfach erkennen.

In Ola Hansson sind Wissenschaft und Kunst, das erkennende und das könnende Vermögen, noch nicht in organischer Verbindung. Seine Novellen nehmen sich wie Essay's über Kunstwerke, Inhaltserzählungen fremder Dichtungen aus. Trotzdem ist Hansson ein echter Dichter. Wer in der modernen Litteratur, ausser etwa Jacobsen, kann die Landschaft schildern

wie er, so zart, suggestiv, plastisch und musikalisch zugleich, dass sie sich mit allen ihren Zaubern und geheimen Lauten gleichsam in die Seele träumt?

Und wie alle grossen Landschaftsschilderer, ist Hansson auch ein geborener Seelenschilderer und Psycholog. Er hat — und das wahrt ihm seine Bedeutung in der europäischen Kunst als einem Deuter unserer Zeit — zuerst jene unendlich zarte Beziehung zwischen Mann und Weib dargestellt, jene unsinnliche oder übersinnliche Seelen- und Nervenliebe der verfeinertsten Wesen. Er hat die mimosenhaft scheuen Bewegungen, die in das Subtilste verflüchtigten Schmerzen und Freuden der neuen Liebe, der platonischen Wollust, mit den sanftesten, suggestivsten Farben gezeichnet.

Dieses schmale rothe Büchlein: „Sensitiva amorosa", das einzelnen Menschen in Europa wie eine Offenbarung ihrer Seele erschienen ist, hat im vorhinein alle Irrthümer und Fehler seines Genius aufgewogen. Und gewiss ist Ola Hansson auch im rein Wissenschaftlichen bedeutend. Er hat eine neue Art der Kritik, eine seiner eigenen Kunst verwandte Betrachtungsart der Kunstwerke erfunden, er suggeriert uns das Wesen der Künstler mit den Mitteln seiner Landschaft- oder Seelenschilderung („Seher und Deuter", „Das junge Skandinavien", „Nietzsche").

Aber seltsam, die Verbindung seiner gelehrten und seiner künstlerischen Fähigkeiten hat etwas Unvollkommenes, Zwitterhaftes, ja selbst Rohes erzeugt. Es genüge ein Beispiel: er hat in den „Alltagsfrauen" für jene von ihm selbst gefeierte und entdeckte, mystische, unsinnliche Liebe den Ausdruck: „ästhetische Epidermsensualität". Möge er solche Geschmacklosigkeiten in Hinkunft doch der darin ohnehin schon geübten Sorte von Litteratur-Medicinern überlassen, welche bei dem grossen Haufen Triumphe feiert.

Wie sein neuer Novellenband: „Der Weg zum Leben" zeigt, scheint sich Ola Hansson von diesen Verirrungen endgiltig befreit zu haben. Es ist eine Reihe von rein künstlerischen Novellen. Alle Vorzüge seiner Kunst: die wunderbare Psychologie, die unsäglich feine Stimmungsmalerei sind ohne das hier störende Beiwerk der Wissenschaft darin verbunden.

Es gibt ja nur eine Vereinigung zwischen Wissenschaft und Kunst: der Dichter verlasse die Wirklichkeit nicht und dichte aus dem Leben! Dann mag der Gelehrte die Natur des Dichters selbst, sowie die seiner Kunstwerke, deren Inhalt und Formen als Wissensquell verwenden. So wird durch beide die Menschheit bereichert. Denen, die daran glauben, dass der wissenschaftliche und künstlerische Mensch ineinander verschmelzen können, dass im Kunstwerk Wissenschaft und in der Wissenschaft Kunst enthalten sein soll, mag Ola Hansson als einer der ersten dieser neuen Menschen erscheinen, einer der Pfortenöffner neuer Reiche. Sie werden, wenn auch seine Glieder noch vom Schweisse der Mühsal bedeckt und sein Gewand voll vom Staube der Arbeit ist, aus seinen Augen einen hellen verheissenden Glanz sehen. Uns aber erscheint er als ein überzarter, visionärer Poet, eine in lyrischer Bewegtkeit schwelgende Seele, die von einem verhängnisvollen, sich selbst läugnenden, an sich selbst verzweifelnden Drang eine Zeit lang zum „wissenschaftlichen Menschen" getrieben wurde. Eine zarte Blüthe, die aus der reinen Luft, von herrlichen Gärten der Poesie auf die staubige Heeresstrasse verpflanzt wurde, wo die mühseligen und unverdrossenen Arbeiter des Verstandes und des Wissens in endlosen Reihen wie Soldaten marschieren, um die Siege der Wahrheit zu erstreiten. Aber sein guter Künstlerinstinct hat ihn rechzeitig aus dem fremden Reiche gerettet.

[„Neue Freie Presse." August 1896.]

Laura Marholm.

Ich habe bei Ola Hansson gezeigt, wie eine intensiv dichterische Natur von dem Bestreben ergriffen wird, ihre Kunst durch wissenschaftliche Forschung, wissenschaftliche Ausdrucksweise zu vertiefen und damit an der Lösung eines Zukunftsideals: der Verschwisterung des künstlerischen und wissenschaftlichen Werkes zu arbeiten. Weniger seltsam erscheint dieser Process in seiner conträren Richtung, und weniger merkwürdig, culturhistorisch bedeutsam sind dann seine Producte. Der seinem Wesen nach theoretische Mensch wird von dem Drang überfallen, um seine Gedanken das farbige, faltenreiche Kleid der Dichtung zu legen. Und wie nahe, wie verzeihlich ist ihm diese Versuchung, wenn seine Wissenschaft auch dem Stoffe nach Beziehungen zu den Künsten, zur Poesie hat, wenn seine Wissenschaft die historische, rhetorische oder kritische ist. Aus der Zeit der reinen Antike, als die Kunst aus barbarischem Dunkel so plötzlich, so mächtig wie die rothe hellenische Sonne aufgieng, vernimmt man nichts von dieser Kreuzung menschlicher Geisteswege. Erst in den Zeiten der Decadence merkt man sie. Sie ist ein Symptom der wachsenden Cultur und doch auch ein Schatten mehr in der Abendröthe der gleichsam autochthonen, erdgeborenen griechischen Kunst. Rhetoren und Philosophen schreiben lange, lehrsame, oft tiefsinnige Gedichte. Selbst Genies wie Cicero irren im blinden Eifer, verlassen die reich bebauten Felder ihrer Seele und pflücken in sterilen Winkeln schlechte Verslein. Immer länger wird die Reihe solcher in der Kunst mit mehr oder weniger Glück dilettierenden Nichtkünstler. Endlich erhält dieser Mischtypus in Lessing seine unvergleichliche Vollendung. Nach der classischen Epoche findet man nur selten markantere Persönlichkeiten seiner Art. Sie tauchen erst in der neuesten

Zeit, oft unter wundersamen Verkleidungen, auf. Eine erst in unserem Jahrhundert ausgebildete Form verdankt ihnen wahrscheinlich ihre Entstehung. Im Feuilleton finden diese Geister die bequemste Art ihres Schaffens, das Feuilleton verbürgt ihnen eine weite Wirkung. Sie nennen sich nicht mehr hochtrabend Sophisten, Rhetoren u. s. w., sie heissen Feuilletonisten, oder noch simpler Journalisten. Sie wandern nicht mehr lehrend und Schüler werbend von Stadt zu Stadt, oder von Hof zu Hof, sie wandern höchstens von Zeitung zu Zeitung und sind sonst sesshafte Leute. Freilich kann heute die Wirkung solcher Geister bei der Mannigfaltigkeit unserer Litteratur lange nicht so unzersplittert, so durchgreifend und zukunftbildend sein wie noch zu Zeiten Lessings, des classischen Feuilletonisten. Man beobachtet auch bei vielen modernen Kritikern den gleichen Entwicklungsgang wie bei ihrem Grossvater Lessing. Sie beginnen kritisch oder als Philologen, Historiker, um dann auf einem gewissen Hochpunkte ihrer Thätigkeit und ihrer Erfolge die warme, gemüthliche Studierstube zu verlassen und sich in die noch wärmeren, mit heissen Farben und begehrlichen Düften winkenden Gärten der Poesie einzuschleichen. Aber es wird ihnen darin nicht wohler — nur die dort Geborenen empfinden diese Strahlen, athmen diese Wärme wollüstig — sie erkälten sich vielmehr in ihnen und kehren vor Frost zitternd in die gute Stube heim. Kein Wunder, dass auch die Früchte, die diese Eingewanderten aus den fremden Gefilden brechen, nicht die süssesten sind.

Zu diesen Schriftstellern gehört Frau Laura Marholm, die Gattin des Dichters Ola Hansson. Ihr Ruhm ist noch jung. Sie hat ihn durch eine Reihe geistreicher, kühner und oft wie mit dem Herzblut geschriebener Essays schnell erworben. Man kann sie jetzt gesammelt lesen, im „Buch der Frauen“ und „Wir Frauen und unsere Dichter“. Es sind keine kritischen Arbeiten nach der gewöhnlichen Art. Man sucht vergebens ästhetische Theorien darin, kaum sind einige artistische Bemerkungen zu finden. Ihr handelt es sich darum, ein grosses Zeitproblem zu erfassen, seine Lösung zu versuchen, ja vorerst eine Gruppe von Erscheinungen unseres Culturlebens, die von bornierten oder unwissenden Leuten nicht gewürdigt wer-

den, als problematisch, als lösungsbedürftig, als für das innerste Wohl der heutigen Menschheit bedeutsam hinzustellen. Man höre sie selbst (in der Einleitung zum „Buch der Frauen"): „Es ist kein Beitrag zum weiblichen Verstandesleben oder zur productiven Leistungsfähigkeit der Frau, den ich in diesen sechs Porträts zu geben vorhabe, obgleich alle diese sechs Frauen repräsentativ sind für die Denkkraft und schöpferische Sensibilität des Weibes. Alles, was von ihnen nach aussen liegt und sie berühmt gemacht hat: Marie Baschkirtzews Bilder, die im Luxembourg hängen, Sonja Kowalewskas Doctorhut und Prix Bordin, Anne Charlotte Edgrens Novellen und Debattedramen, Eleonora Duses Tragödinnenerfolge in beiden Welten, alles, was sich für das Publicum mit ihrem Namen verbindet, kümmert mich für meinen Zweck wenig. Was ich in ihnen suche, das sind die Manifestationen ihres Weibempfindens, wie es durchbricht trotz allem; trotz der Theorien, auf denen sie ihr Leben aufbauten, trotz der Ideen, deren Vorkämpferinnen sie waren, trotz ihrer Erfolge, die sie in stärkere Fesseln schlugen, als es die Unbemerktheit gethan hätte. Sie alle waren krank an einer inneren Spaltung, die erst mit der Frauenfrage in die Welt gekommen ist, an einer Spaltung zwischen ihrer Verstandesrichtung und der dunklen Basis ihrer Weibnatur" . . . (Im Nachwort zu „Wir Frauen und unsere Dichter"): „Ich habe in diesem Buche die acht merkwürdigsten Köpfe unter der Legion Dichter des neunzehnten Jahrhunderts in ihren charakteristischen Linien hinzuzeichnen versucht. Ich habe mich mit keinen literarischen Würdigungen aufgehalten, denn die bedeuten nichts, weil sie immerfort mit dem Wechsel der Massstäbe wechseln. Dagegen habe ich die Themata aufgedeckt und freigelegt, durch die diese Begabungen sich productiv gemacht fühlten. Und ich habe überall hinter dem Dichter die Persönlichkeit hervorzuziehen gesucht und den Mann an seinem Werke, das Werk am Manne sich messen lassen. Denn das Werk eines Mannes ist keine Zufälligkeit. Der Mann und sein Werk sind eins; des männlichen Mannes Werk ist Manneswerk, des weibischen Mannes Werk ist Modewerk, des Halbmannes Werk ist Halbwerk" . . .

Diese beiden Bücher, die ihre besten Essays enthalten,

sind ihr Hauptwerk. Sie sind von bleibendem Wert. Manches darin scheint erst für die Zukunft geschrieben. Eine Fülle neuer Gesichtspunkte, weite Perspectiven, tiefe psychologische Beobachtungen, das innigste Verständnis für das Grundwesen, für alle verborgenen, unterdrückten Bedürfnisse, Schmerzen und Hoffnungen des modernen Weibes zeichnen sie aus und heben sie hoch über die seichte, aber immer mehr sich verbreitende, sich verflachende Emancipationsliteratur der Gegenwart. Des Weibes Inhalt ist der Mann. Dies will die Marholm als Naturgesetz von dem Weibe geachtet wissen. Diesen Satz wirft sie den asketisch Gesinnten, sei es, dass sie sich um Björnson oder Tolstoi scharen, allen Mannweibern an die Stirne. Sie weist an sechs repräsentativen Frauen unserer Zeit nach, wie alles Auflehnen gegen die Natur ein vergeblicher Kampf und Krampf war, wie ihnen allen schliesslich vor ihrer eigenen Moral graute und sie alle darnach lechzten, Weib zu sein, nichts als liebendes und geliebtes Weib.

Sie ergiesst ohne Rückhalt ihre pathetische, impulsive Natur in diese beiden Bücher. Es ist immer ein heftiges Tempo darin zu spüren, immer flutet Leben und Bewegung durch sie. Der rasche Athem einer leidenschaftlichen, erzürnten und doch sehr hilfwilligen Seele weht aus diesen Blättern. Ihr Stil ist eigenartig, persönlich. Auch er eilt wie ihre Gedanken. Man lauscht voll Spannung den schimmernden Cascaden ihrer Worte, die nur manchmal durch derbe, knollige Neubildungen in ihrem Sturz gehemmt werden.

Wie kam nun diese Frau, die im Kritischen so Glänzendes, Originelles geschaffen hat, dazu, ihr eigenstes Gebiet zu verlassen und als Dichterin aufzutreten? Wollte sie ihre Ideen nur in mehr populärer, eindringlicher, fruchtbarer Form dem Publicum zugänglich machen? Hat sie ein unüberwindliches Drängen getrieben, jener dionysische Zwang zum Schaffen, den der echte Künstler immer erlebt? Oder war es nur die Wirkung ihrer Ehe mit dem Dichter? Hätte sich in dieser Ehe das sonderbare Spiel vollzogen, dass die mehr wissenschaftlich, kritisch, also männlich veranlagte Frau den künstlerisch veranlagten Mann, den femininen Dichter der „Sensitiva amorosa“ zur Wissenschaft und dieser die Frau zur Kunst,

unbewusst, nur durch das Aneinanderschmiegen der Persönlichkeiten, verführte? Man wird aus dem Inhalt und der Beschaffenheit ihrer Dichtungen merken, dass wenigstens das erste und das zweite nicht der Grund sein konnten, der L. Marholm zum Dichten bewegte. Laura Marholm veröffentlichte Novellen: Zwei Frauenerlebnisse und ein „Frauendrama" Karla Bühring. In der Novelle: Was war er? wird in weit ausgesponnener, umständlicher Erzählung berichtet, wie die Schriftstellerin Fräulein Lonny Lauter in einer Berliner Pension einen jungen Sonderling, den Studenten Jössing, kennen lernt, der ihrer Gesellschaft als hypnotisches Object dient und wie sie dem zarten, sensitiven Jüngling, als er in heftiger Liebe zu ihr entbrennt, die Liebe erwidert. Jössing reist in seine Heimat nach Dänemark, um die Eltern von der Verlobung zu benachrichtigen. Von dort erhält Fräulein Lonny einen Brief, in dem der Geliebte ihr kühl mittheilt, dass seine heftige Neigung zu ihr bald nach der Trennung erloschen sei. „Alles was mit Berlin zusammenhängt, kommt mir jetzt vor, wie eine einzige Hypnotisierung, in der ich mich befunden. Es ist als hätte ein fremder Wille mir den kranken Drang nach dir geboten, den ich empfand." — Lonny wird von Schmerz überwältigt. „Und ein Abend kam ihr ins Gedächtnis aus der allerersten Zeit ihrer Bekanntschaft mit Jössing. Er hatte jene Beethoven'sche Sonate gespielt, die unter seinen Händen ein einziger Andrang der Sehnsucht wurde, und sich dann ihr gegenüber ans Feuer gesetzt und sich mit trunkenen Augen versenkt in ihren Anblick. Und sie hatte sich hin- und hergewiegt im Schaukelstuhl und in dem grausamen Uebermuth ihrer Unberührtheit im Takte mit dem Schaukeln inwendig geflüstert: „Du sollst mich lieben! Du sollst mich lieben!" — Doch tröstet sie sich bald und spricht die Veränderung ihres Wesens in folgenden Worten aus: „Ich stehe jetzt wieder ganz allein, aber doch nicht so wie vorher. Denn etwas in mir ist aufgesprungen, was das Weib zum Weibe macht — das Bewusstsein lieben zu können. Sehen Sie, das hält unsere Erziehung und unsere eigene Furcht so lange in uns nieder, bis etwas besonderes geschieht, das den Reif sprengt mit einem Krach, in dem wir

manchmal selbst zerspringen, aber manchmal kommen wir durch diese gesprengte Thür auch erst in unser Allerheiligstes als Weib.“ Man sieht aus diesen Sätzen, was zu beweisen die Absicht der Frau Marholm war, als sie die Novelle schrieb.

So interessant dieser dichterische Versuch, die psychologischen Finessen, die bedeutenden Gedanken, die reichlich darin verstreut sind, für denjenigen sind, der mit der Art der Laura Marholm, ihren Ideen und Wünschen vertraut ist, einem Unbefangenen wird von der Novelle kein hoher, lebendiger Eindruck bleiben. Er wird das Frische, Erfrischende, in die Seele Dringende, das er nach jedem echten Kunstwerk in sich spürt, hier nicht finden, er wird kühl und gelassen am Ende der Geschichte anlangen, wie ihn auch während ihres Verlaufes keine heftige Empfindung erschütterte, ja er wird vielleicht nur aus Respect das einfache Urtheil: „langweilig“ unterdrücken.

Die hier dem minder scharfen Auge noch verborgenen Grundfehler offenbaren sich jedoch in dem Drama: Karla Bühring jedem. Dies ist die Kunstart, in welcher jeder bloss ästhetisch geschulte, bloss kritische Geist die Mängel an dichterischer Intuition, an productiver Phantasie nicht verhüllen kann. „Karla Bühring“ ist ein Tendenzdrama. Die Tendenz ist kurz und klar in jener Formel ausgesprochen, mit der die Marholm die Essenz ihrer Lebensanschauung gegeben hat: „Des Weibes Inhalt ist der Mann.“ Im Gegensatz zu allen Frauenrechtlerinnen, Emancipierten, zu dem asketischen Zug unserer Zeit, will sie an dem Schicksal ihrer Heldin zeigen, dass weder die grosse Kunst, noch Glück, Ruhm und äusserliche Ehren dem Weibe das tiefste Bedürfnis ihres Wesens ersetzen können, das Bedürfnis zu lieben, den Einzigen, den für sie bestimmten, den ihr verwandten Mann zu lieben.

Karla Bühring ist eine grosse Künstlerin, ihr Violinspiel hat ihr einen Weltruhm gebracht. Aber das befriedigt sie nicht, sie ist melancholisch, müde. Vom Leben, das sie reichlich genossen, dessen Leiden, vergebliche Hoffnungen und Träume sie so jung schon erfahren hat, ist ihr nur die grosse, sie oft wie ein schwerer Krampf überfallende Sehnsucht ge-

blieben. — In einem Nordseebad lernt sie den blonden, schlanken, redlichen und festen Otto von Wetterberg kennen, der sich allerdings weniger auffällig und roh um ihre Gunst bewirbt als Dr. Siegfrid Collander, der berühmte Kritiker und Philosoph und Don Juan. Sie liebt Wetterberg, wagt aber nicht auf eine Erfüllung ihrer Liebe zu hoffen. Während eines ihrer hysterischen Anfälle von Collander überrascht, überwältigt, gibt sie sich diesem hin. Als Wetterberg bald darauf um ihre Hand anhält, weigert sie sich, ihm zu folgen. Sie sagt ihrer Freundin die Gründe: „Sieh, Lilly, . . . wenn ein Mann ein Weib zur Gattin nimmt, das ein anderer genossen hat — dann wird er ein wehrloser Mann . . . der andere kann zu jedem Hinz oder Kunz sagen: die da, sie war mein! — und er muss seine Augen niederschlagen. Und dies ist hier der Fall. Collander hat sich an mir reingewaschen — Wetterberg hat ihn dafür ins Gesicht geschlagen . . . was hilft das mir . . . und ihm? Er ist doch ein wehrloser Mann und ohne Wehr', ohne Ehr'. Was bleibt ihm übrig, als sich mit mir zu vergraben, wo keiner uns kennt. Und er wird das thun, wenn er zur Besinnung kommt. Er wird sich verbergen. Er wird ein anderer werden, als er ist. Ein trüber und gedrückter Mann — und durch mich. Und das kann ich nicht ertragen. Ich habe in ihm den aufrechten Mann geliebt, an dem kein Makel ist, und stolz und aufrecht will ich neben ihm gehen und ohne Makel — oder gar nicht." Um der Versuchung auszuweichen, einer zweiten Bitte Wetterbergs zu folgen, macht sie ihrem Leben selbst ein Ende.

Die Fabel ist, wie man sieht, nicht sehr originell. Trotzdem könnte es ein echtes Kunstwerk sein. Aber der lebendige Organismus fehlt ihm dazu. Es hat nicht den kräftigen Athem des Lebens, die Frische und Tiefe, die aus der Gesundheit stammt, an der die Menschen gesunden, selbst wenn der Inhalt des Kunstwerkes trübe und lebensfeindlich ist, denn die productiven Kräfte des Künstlers fliessen wie ein heilsames Elixir in die Seelen der Geniessenden über. Das Drama erscheint uns vielmehr wie ein reines, blank geputztes Skelet, das von dem Forscher mit der grössten Sorgfalt, dem grössten Fleiss, dem grössten Wissen zusammengestellt wurde und über

welches er dann eine täuschende Hülle gebreitet hat. Aber das Fleisch fehlt, aber das Blut schlägt nicht durch die Adern, es lebt nicht! Die Figuren treten in dem Drama hart aneinander, es ist wie ein Rasseln bei ihren Bewegungen. Man könnte sie auch Marionetten vergleichen, hinter denen ein Philosoph oder ein Psycholog geistreiche und tiefe Dinge spricht, die aber im Munde dieser Personen überraschen und stören.

Die Seele des Lesers schwingt sich nicht ganz aus, sie wird gehemmt, indem des Lesers eigener kritischer Verstand durch den kritischen Geist, der aus allen Winkeln des Dramas hervorguckt, geweckt wird. Die handelnden Personen sprechen zu oft so, als hätten sie das „Buch der Frauen" genau studiert. Gewiss dürfen in einem Kunstwerk Probleme gestellt, ihre Lösung versucht werden. Aber das ist unkünstlerisch, sie, theoretisch gefasst, darin auszusprechen, ihr Für und Wider doctrinär darin zu erwägen. Aus den Schicksalen der Personen, ihrer Entwicklung unter der Gewalt des Lebens hätte die Wahrheit zu sprechen, an deren Verkündigung es dem Dichter gelegen ist. Nur im Herzen und im Verstande des Zuschauers hat sie sich loszulösen; ihren Wert zu bestimmen, in theoretische Form zu bringen, ist Aufgabe der Zuschauer. Das gelang der Frau Marholm nicht. Es fehlt ihr eben jene letzte, verborgene, geheimnisvolle Kraft, welche lebendige dichterische Organismen schaffen kann. Es fehlt ihr die ganz eigene, productive Kraft des Empfindens, des Schauens und des Gestaltens, die den Dichter macht und ihm Gewalt gibt, nicht nur der Wahrheit mächtiger zu dienen, sondern auch das Unrecht, die Lüge gegen unsern Verstand in unserem Herzen durchzusetzen.

Freilich ist damit nicht gesagt, dass der Frau Laura Marholm jede dichterische Wirkung versagt ist. Aber sie erreicht sie nicht in dem bewusst künstlerischen Schaffen, sie erreicht sie nicht in der Novelle, nicht im Drama. Auf ihrem ureigensten Gebiete, dem Essay pflückt sie achtlos und ohne Beschwer die ersehnte Blüthe, die zu besitzen sie dort eine so weite und vergebliche Wanderung unternommen hat. Man erinnere sich nur an das wunderbare Capitel im „Buch der Frauen", welches der Duse gewidmet ist. Selten wurde in

einem eigentlich kritischen Aufsatz so viel Feingefühl, ja dichterische Tiefe und Zartheit vereinigt. Es liegt eine Traurigkeit und wieder eine so heisse Sehnsucht in dieser Schilderung! Alle Gefühle, die uns jene Tragödin gegeben hat, indem sie uns das Martyrium des in seinem tiefsten Empfinden beleidigten Weibes von der Bühne aus verkündigte, tönen daraus nochmals auf. Wie glaubte man den ergreifenden, fast priesterlichen Worten der Marholm, dass Eleonora Duse der Menschheit das Kunstwerk des Weibes gegeben hat, so rein und so vollkommen, wie sie es in anderen Künsten vielleicht nie wieder erleben wird, dass sie eine neue Welt geöffnet, die früher nicht da war: die Welt ihrer eigenen Seele, ihrer eigenen Lebensauffassung, die Welt des differenzierten Weibes, dessen Geheimleben kein Dichter völlig ergründen, das nur das Weib zu offenbaren vermag, das mit verfeinerten Nerven und sensiblerer Seele und nuancierteren Sensationen blutend hervorgegangen ist aus alten, gröberen, dumpferen Formen des Empfindens in neue, hellere, feinere — souverän und gebrochen zugleich, verlangend und hoffnungslos! — In diesem Essay legt der Kritiker Marholm sein Schwert weg, mit dem er sonst so tapfer geschlagen, und spricht in rührenden Tönen der Liebe, des innigsten Verständnisses. Es sind die poetischsten und tiefsten Worte, die man über Eleonora Duse lesen kann.

Der Dichter des Anarchismus.

Die Menschen leben wieder in einer Zeit, in der es nur den grobkörnigen Naturen, den Matten und Schwachherzigen und den mit dem Panzer perfider Gleichgiltigkeit Umschlossenen behaglich zu muthe ist. Alle anderen leiden, klagen und fluchen; jeder einzelne und jedes Geschlecht, jeder Beruf, jeder Stamm hat einen Gegenstand des Hasses, auf den er unermüdlich, hart und ohne Gerechtigkeit seine Leiden, anklagend, häuft. Das Leben wäre ihnen unerträglich, müssten sie dulden, ohne klagen und entbehren, ohne hassen zu dürfen. Wer ist imstande, den Riesenbaum des Hasses zu schildern, der auf dem guten Dünger des Jahrhunderts gewachsen, sich in tausend Aesten, Zweigen und Blättern über das Leben breitet? Wer ist imstande, die Tragikomik auszufühlen, die darin liegt, dass alle Helfer, alle ehrlichen und falschen Apostel, die den heutigen Menschen das Heil unablässig predigen, nur diesem Ungeheuer Nahrung zuführen, dass alle diese scheinbar so Mächtigen, so prachtvoll wie gesättigte Adler aus den Wirren unseres Lebens Aufschwebenden, arme Vögelchen sind, deren kurzgeschnittene Flügel nur ein Flattern erlauben, kein Fliegen in die Weite, kein Wegfliegen aus den Engen, Widerwärtigkeiten, Scheusslichkeiten, aus der Mühsal des Lebens? — Oh, sie nisten alle auf dem Riesenbaum des Hasses und das Streben der Heilbringer, dieser verkappten Egoisten und Menschenfresser ist in Wirklichkeit: die kleinen Menscheninsecten vom fremden Raubnest in das ihrige zu locken und dort gemütlich zu verzehren. Aber im Ernst gesprochen. Wird das grosse Ereignis kommen?

Wer wird den Tag bringen, da die Weltesche des Hasses und des Leidens von der Axt des wahren Erlösers getroffen, niederwuchtet? Wann wird wirklich der Heiland erscheinen, dessen Augen zwei Sonnen der Gnade leuchten, aus dessen Mund die Freude und der Trost quillt, der die Menschen mit dem sanften Wink seiner Hände zur Ruhe des höchsten Glückes, zur Beseligung der Fülle leitet, der ihnen die Sehnsucht nimmt und damit ihr Menschliches, der ihnen ihr Leiden nimmt und ihnen dafür den frohen Athem des schuldlosen, einmaligen, einzigen Seins schenkt? Wann wird der uns kommen, unter dessen Licht wir blühen, duften, ausleben und vergehen, wie dies Gras der Wiese unter der Sonne, wie dieser Baum am Berg, wie See, Thal, Meer unter dem Blick der Gestirne!? —

Aus der Unmenge von Erlösern, Heilanden, Propheten, die in den seltsamsten Verkleidungen durch alle Winkel streifen und blinde, sehnsüchtige, neidische, im Kampf gesunkene Menschen um ihr Dogma sammeln, ragen zwei wahrhaft Grosse: Friedrich Nietzsche und Leo Tolstoi über das Gewimmel der Gegenwart in den geheimnisvollen, unsichtbaren, reinen Raum der Zukunft, in dem wie Bilder aus Nebel, wie Gespinste von Morgenträumen die tausend Möglichkeiten sich verbergen, aus denen einst das Heil aufblühen könnte. Zu den Riesen wendet sich der Blick, wenn er in Zweifeln verwirrt, geblendet, zu frischem Schauen Kraft sucht. An ihrem Leben heilt der Kämpfende seine Wunden. Vor diesen Gekreuzigten und Märtyrern steht er, bewundernd den Heroismus der Wahrheitsucher, der Lichtbringer, die ihre Fackeln über Jahrhunderte schwingen und klagend, dass die höchsten der heutigen Menschen noch so unmächtig, so menschlich, so gebunden kämpfen. — „Nackt hatte ich einst Beide gesehen, den grössten Menschen und den kleinsten Menschen: allzuähnlich einander — allzumenschlich auch die Grössten noch!“ — Auch eine Hoffnung und eine letzte, schüchterne, vor dem Ausgang verzagte Sehnsucht zwingt ihn zu diesen Beiden, zerrt selbst den Widerstrebenden immer zu diesen Felsensäulen der heutigen Menschheit: Könnte nicht eine verwegene Schlauheit, eine verzweifelte List diese Auseinanderstrebenden, diese Antipoden, diese Todfeinde im Streit der

Gedanken irgendwie vereinen, den Mutterboden, auf dem sie beide gewachsen, mit der tiefsten Kraft des Blickes erschauen? Könnte man nicht, anstatt auf einem dieser beiden divergenten Strahlen schreitend, im Unendlichen, Ungewissen zu landen, den Weg auf beiden Strahlen nach rückwärts versuchen, bis man zu dem Punkt gedrungen, aus dem sie beide strömen? Und wäre hier nicht das Bleibende, das Gewisse zu erobern, indem man die Natur dort trifft und aufdeckt und zum Reden zwingt, wo der heilige Zeugungsact, aus dem beide entsprossen sind, sich vollzogen hat?

Lebt heute einer, dem dieses gewissermassen schamlose und doch die Wahrheit verheissende Werk gelänge? dem der Drang nach der letzten Tiefe die unbesiegbare Kraft und den Entdeckermuth verliehe, auf diesem Weg das Centrum des Daseins zu finden, alle Schleier zu heben? Doch nichts deutet darauf. Man sammelt sich noch getrennt unter diesen Gipfeln. In vollen Schaaren stehen sie im Thal und unter den Abhängen und staunen. Manchmal streiten sie auch und kommen mit ihren Schmerzchen und suchen sie und sich zu vernichten. Doch keiner von ihnen ahnt die Stürme, die Gewitter, die um jene Gipfel gewüthet haben. Den Aufstieg versucht der eine und der andere. Aber oben ist für seine schwache Seele kein Schutzhaus. Ganz unten freilich sind für die Menge Raststätten erbaut worden. Drin wird annehmlich geplaudert von den Schönheiten und Gefahren der Gipfel und die Commentatoren und Systematiker, die Führer sein sollten, aber in Wahrheit zur Unthätigkeit und zur gedankenlosen Ruhe verführen, machen mit ihren Märchen und leichten Worten die Leute ganz vergessen, auf welchem Grund sie stehen. Jedem Fremden, der dieses Wesen nicht begreift, hält man geschwind die Tafel vor die Augen. Da steht „Individualismus“ oder „Anarchismus“ und dort „Altruismus“ oder „Christenthum“.

Der Fremde muss geschwind auf das Eine oder das Andere den Treueid leisten, denn nur in einem, meinen sie, könne die ewige Erkenntnis liegen. Dann wird er in die warmen Nester eingeführt und, ging auch einmal seine Sehnsucht auf die Gipfel, dadrinnen verthut er seine Kraft. — Ist einer von diesen Leuten zufällig ein Dichter und noch zu-

fälliger eine Individualität, so wird er klug handeln, wenn er scheinbar auf den Wörterschwindel eingeht. Er wird auch den Parteimantel eine Zeit lang auf sich dulden um der Bequemlichkeiten, die er ihm anfangs gewährt. Je höher er aber schreitet, je einsamer er wandelt, desto freier und kräftiger wird er athmen und keiner Hülle bald bedürfen. Die Erkenntnis von dem Wesen und der Aufgabe der Kunst wird ihn aus der Zwangsjacke der Dogmatik und der Lebenssysteme befreien. Die Stimme, die ihm zuruft: Du musst deine Seele rein und unberührt erhalten und jeden fremden Hauch, der ihren klaren Spiegel verdunkeln könnte, wie einen Gifthauch meiden; nur so kann es dir gelingen, das Bild der Dinge unverzerrt in dir aufzunehmen und in deiner Künstlerseele einen reinen Abdruck der Welt zu gewinnen; erst durch diesen Prozess wird sich das Zufällige und Unwesentliche scheiden und eine unerschütterliche Erkenntnis von dem wahren Wesen, ein vollkommenes Bild der Dinge sich in dir erzeugen — diese Stimme wird ihn aus dem Labyrinth der Systeme führen und von der unsinnigen Meinung erlösen, man könne durch den nackten, trockenen, von der Seele losgelösten Verstand irgend eine entscheidende, letzte Erkenntnis des Lebens erringen. Einst war die Wissenschaft, das Wissen der Dämon, mit dem die Dichter im Kampfe lagen. Als Abschluss und Denkmal dafür steht Goethe-Faust vor den Menschen. Heute sind es zumeist halbwissenschaftliche, religiös gefärbte Strömungen der Zeit, wie der Anarchismus und das Neochristentum, die ethische Bewegung, welche ihre Saugarme auf die Künstler strecken und sie in eine heillose Verwirrung ihrer Ziele und Fähigkeiten jagen. Aber der wahre Künstlermensch schüttelt sie ab, wenn er die Kraft hat, einsam zu stehen und in die Höhen zu dringen und ohne Hilfswege und fremde Führerstützen die Richtung seines Blickes unmittelbar auf den innersten Kern der Dinge zu lenken. Den ausserhalb weilenden Beobachter freut es jedesmal, wenn ein Gefesselter und Geblendeter sich aufrichtet, um eigene Wege zu wandeln. Nur durch diese wird die Menschheit bereichert. Nicht die in den Netzen Zappelnden und sich kleinlich untereinander auf der Oberfläche Balgenden sind die Wahrheitssucher und

-bringer, sondern die Einsamen, die zum Centrum blicken und auf das Centrale schreiten.

Dieser Ausstieg und Aufstieg ist dem Dichter John Henry Mackay gelungen, dem die nachfolgende litterarische Würdigung gilt. Auch er liess sich den „Sänger des Anarchismus" rufen, auch ihm wurde von der Partei der Weihrauch gestreut. Aber er behielt äusserlich und innerlich den Ordensmantel nicht lange. Auf eigenen Wegen der Gedanken und der Dichtung schreitend, ist er dem Getümmel der kleinen Nachbeter, Umschwärmer und Süsslinge entronnen und kommt dem ersehnten Gipfel der Freiheit und Erkenntnis immer näher. Sein persönlicher und künstlerischer Entwicklungsgang gehört zu den interessantesten, die man in der heutigen Litteratur verfolgen kann. Wie er stürmisch und jugendlich brausend begann, wie seine Seele durch tiefe Erlebnisse aufgewühlt, der fruchtbarste Boden einer neuen, mächtigen Lehre geworden ist, wie endlich an dem Mittagspunkt seines Lebens das Fremde und Aeusserliche verschwand, nachdem es die wohlthätigen Folgen einer Ueberschwemmung in ihm hinterlassen und ihn für die Zukunft mit frischen Kräften und Zielen versorgt hat, kann man an seinen litterarischen Werken nachweisen. Dem Beobachter dieses Künstlers ist es vergönnt, an einem Beispiel das Wirken einer tiefen Zeitströmung, die Erfüllung einer Persönlichkeit durch sie, also die Zeitströmung in einem Einzelnen sich spiegelnd, und endlich diese Persönlichkeit geläutert und künstlerisch befreit, wahrzunehmen.

John Henry Mackay veröffentlichte im 21. Lebensjahre sein Erstlingswerk: „Kinder des Hochlands. Eine Dichtung aus Schottlands Bergen." (Berlin, S. Fischer, 1885.) Dem jungen Dichter, der in Schottland geboren und nach frühen, weiten Reisen auf kurze Zeit wieder in sein Geburtsland gekommen war, musste es nahe liegen, dieses Land und seine seltsamen und tief wirkenden Zauber auf irgend eine Weise künstlerisch zu gestalten und so gleichsam eine feste und originelle Basis für das künftige Schaffen zu gewinnen. Er, der in früher Kindheit von seinem Vaterland getrennt wurde und dann, immer reisend, ohne enge Beziehung zu irgend einem Lande oder Volke blieb, dessen Jugend und

Erziehung die Bildung zum Kosmopoliten ausserordentlich begünstigte, hat, wie man aus dem Inhalt seines ersten Buches schliessen darf, das Bedürfnis gefühlt, wenigstens die herrliche Erde seiner Kindheit durch ein Kunstwerk mit seiner Seele innig und dauernd zu verknüpfen. Die Handlung des Gedichtes ist von diesem Standpunkt aus gleichgiltig, man sieht sie auch wirklich hinter der Landschaftsschilderung merklich zurücktreten. Eine reine, warme, jugendselige, kindlich treue Liebe zu dem schottischen Hochland, das er wie einen angebeteten Menschen schaut und begeistert preist, gibt der ungeübten, spröden Hand des jungen Dichters eine Menge schöner, prächtig hinfliessender und plastisch wirkender Schilderungen.

Es wird eine rührende Geschichte erzählt, rührend durch die jugendliche Naivetät des Inhalts: Das arme, aber durch seine ungewöhnliche Schönheit begehrenswerthe Hirtenmädchen Sheila Mac Phail widersteht der Werbung ihres reichen Gutsherrn Thomas Goldie, weil sie eine heisse Liebe zu dem lahmen Hirten Duncan erfüllt, der sie einst, als sie im Gebirge von einem furchtbaren Unwetter überrascht wurde und dem Tode nahe war, gerettet hatte. Beide wagen in ihrer stolzen und verhüllten Liebe kein Geständnis. Da stirbt Sheila's Mutter. Während das Mädchen an ihrem Todtenbett weilt, überfällt sie Thomas Goldie von neuem mit seiner Werbung. Das hilflose Kind geräth in Gefahr, dem Gierigen zum Opfer zu fallen. Aber Duncan erscheint plötzlich und befreit sie aus Goldie's Umarmung. Damit ist der Bann gelöst, in gleicher Liebe vereinigen sie sich. — Es spricht keine tiefe, seltsame Kunst aus den schlichten Versen dieser Dichtung, sie erfreuen durch die überströmende Empfindung einer reinen, jugendlichen Seele.

Im selben Jahre erschien noch ein Trauerspiel: „Anna Hermsdorff" (Berlin, S. Fischer, 1885). Man findet den innern Zusammenhang dieses schwülstigen und unreifen Liebesdramas mit dem ersten und den nachfolgenden Werken des Dichters nicht. Vielleicht hat ihn eine schlechte litterarische Gesellschaft dazu angereizt, das Bühnenstück zu schreiben oder es war für ihn nur ein Spiel äusserlicher Fähigkeiten, denn man

merkt jene feste Verknüpfung und Verschmelzung der Seele mit dem Erlebten und Erdachten nicht, die bei keinem wahren Kunstwerk fehlt.

Schon im nächsten Jahre: 1886 gibt Mackay reichlichen Schadenersatz. Es erscheinen die „Dichtungen", die Lieder „Im Thüringer Wald" und das sociale Gedicht: „Arma parata fero"! (Sämmtlich im Verlag von J. Schabelitz, Zürich.)

Die „Dichtungen", das erste lyrische Buch Mackay's, sind für den Literaten, für den Psychologen, wie für jeden Freund der Mackay'schen Kunst vom höchsten Interesse. Hier sind die frühesten dichterischen Versuche gesammelt. Seine später markant ausgeprägte Persönlichkeit tritt an allen Stellen keimend hervor. „Lyrika sind Tagebücher in aphoristischer Form, Hieroglyphen für unendliche Begriffe." Dieses Wort Karl Bleibtreu's, das den Gedichten als Motto vorangesetzt ist, charakterisiert Mackay's lyrische Art. —

In der deutschen Lyrik der Gegenwart sind zwei mächtige, scharf gesonderte Strömungen zu erkennen. Man könnte, um ein Stichwort für sie zu gewinnen, die eine die musikalische, die andere die plastische Art der Lyrik nennen. Freilich bezeichnen diese Namen nur eine ihrer hervorstechenden Eigenschaften. Nach anderen Merkmalen dürfte man sie auch als Stimmungs- und malerische Lyrik unterscheiden oder, noch theoretischer ausgedrückt, als realistische und stilisierende oder symbolisierende Lyrik. Die Empfindung ihrer Unterschiede ergibt sich sofort, wenn man auf ihre Hauptvertreter hinweist: hier Goethe, Heine, Liliencron, dort Lenau, Conrad Ferdinand Meyer, Loris. Die einen nehmen das Leben mit seiner überwältigenden Fülle auf, an allem ihre Seele entzündend und alles wieder auf ihrer Seele durchwärmend und erhöhend. Es ist ihnen eigentlich gleichgiltig, was sie bewegt, aber die Bewegung können sie nie entbehren. Sie haben in der Allempfänglichkeit ihrer Seele das Mittel, die sonst immer verwirrende Mannigfaltigkeit der Dinge durch ihre Empfindung zur Einheit zu zwingen. Sie stehen dem Leben nicht wie einem Fremden, Furchtbaren, Geheimnisvollen gegenüber, dem man nur ängstlich und vorsichtig begegnen darf; sie athmen das Leben dürstend in vollen Zügen, sie schwimmen,

fliegen, schweben in ihm, als ihrem eigentlichen Element. — Freude und Leid sind ihnen nur wechselnde Farben des Ewigen, des immer gleich und unendlich Bleibenden. Beides empfangen sie schliesslich mit der gleichen Demuth des Beschenkten. Gnade ist, was auch das Leben bringt; nie erschöpfe sich nur die Fülle des Lebens und die Fähigkeit der Sinne sie zu empfinden! So sind die nach aussen lebenden Dichter, die wie ein Centrum in der Welt stehen.

Alles um sie ist ihr Besitz und darum verachten sie den einzelnen Besitz. Alles was lebt und sich bewegt und von ihren Nerven und ihrem Gehirn ergriffen werden kann, ist ihr unentreissbares, immer wechselndes Eigenthum. So weit die Spannkraft ihrer Seele reicht, so weit erstreckt sich ihre Macht über die Dinge; alles Empfundene und Wahrgenommene vermehrt die Schatzkammer dieses nimmersatten Räubers und Geizhalses: Künstlerseele.

Jener zweiten Gruppe der Dichter ist die Extension, von ihrer Seele als Mittelpunkt aus, über das All des Lebens versagt. Sie sind schon durch ihre physisch-seelische Natur — sei es dass ihre Sinne und Gefühle einmal zu stumpf, einmal zu verfeinert und zart geworden sind — unfähig, sich selbst dem Leben als das Zweite, als ein Ebensoganzes wie das Leben gegenüberzustellen. Sie ertragen den Andrang und die Ueberfülle nicht. Wie eine gewisse Art von Fischen überlassen sie sich nicht toll und kämpferisch den Wogen, sondern kriechen scheu und verängstet in ein bergendes Versteck, um der Nahrung zu warten, an der sie nicht ersticken.

Das Wenige, welches diese Menschen aufnehmen, wird zu einer unerhörten Feinheit verarbeitet und das kostbare, so mühsam gewonnene Product wird einsam, wie die Perle in der Muschel verwahrt, in einer jedem Trubel der Welt fest verschlossenen Hülle. Indem sie nicht wahllos und vom Zufall geleitet, wie jene, sich den Eindrücken überlassen und sie zu Gedichten verarbeiten, suchen sie vielmehr aus einer ganzen Gruppe sorgfältig überdachter und gleich langsam in sich ausgebrüteter Empfindungen und Erlebnisse die Essenz zu ziehen und diesen kostbaren Stoff in die dauerndste Form zu giessen. Sie nehmen darum ein Gleichnis, ein Symbol und

bauen in dasselbe den Gedanken hinein, so dass er unversehrt darin verharren kann, wie die Mumie in dem Sarkophag. Sie sind zur Erkenntnis gekommen, dass das eigentlich Lyrische als etwas zu Feines, zu Zerbrechliches einer festen Kleidung bedürftig ist, die es vor der Zerstörung schützt. So ist ihnen das Symbol nur ein Mittel, den Inhalt des Gedichtes aus dem Schwanken, Fliessen und Vergehen des Lebens für die Ewigkeit zu bewahren.

Mackay gehört jener ersten Gruppe von Lyrikern an. Er ist keiner von denen, die strenge sichten und, unbarmherzig nur auf das Künstlerische bedacht, ausscheiden und zerstören. Darum können wir sein ganzes Leben aus seinen Dichtungen schauen. Man sieht es unentstellt, unverstrichen, kaum überzeichnet, wie das Bild eines Menschen aus einer nicht retouchierten Photographie. In diesem ersten lyrischen Buche — wie sprudelt aus allen Versen die liebe, unbesonnene, überstürzte, ungenügsame Kraft und Hoffnung der Jugend!

Freilich findet man auch Gefühlsspielereien, misslungene Reime eines Talentes, das sich noch nicht gefunden hat, Gymnasiastenpoesie. Aber man möchte dies alles in dem Buche nicht entbehren. So gibt es darin, zwischen einer Zahl reifer Gedichte, ein vollständiges Bild der Gymnasiastenseele. Ihre Unruhe, ihr Wogen, ihre naive Idealität einerseits, ihre Ziellosigkeit andrerseits, ihre wollüstige Erfülltheit von tausend Stimmungen, die wieder von tausend anderen Gleichaltrigen getheilt werden, sind in diesem Buch des Knabenjünglings deutlich zu spüren. Hier findet man die ewigen Stoffe der alten Lyrik wieder: da ein Berg, auf dem ein altes, in Trümmer zerfallenes Schloss steht, dort ein Mädchen, das am Grabe des Geliebten weint, dann eine Stunde der tiefsten Einsamkeit und wieder Herbstwald, Gesang, Leuchten des Meeres, Sommerfriede und Sonnentag und dazwischen der dunkle Flor der Liebeslieder, trauriger Lieder, denn auch diesem Dichter war das Erbtheil aller Dichter gegeben: die unglückliche Liebe.

Mitten aus diesem Concert vertrauter Stimmen und wohlbekannter Melodien hört man hie und da einen eigenen Ton vorbeihauchen, der den reifen Dichter anzeigt. Und doch

ergreifen uns gerade ein paar jener schlichten Verse am tiefsten, deren Inhalt schon so oft variiert wurde. Warum auch könnte uns das Zittern und Wellen einer Seele, ihre Bewegung, ihr Leuchten und Dunkeln nicht ergreifen, wenn uns der Sonnenuntergang oder der blaue Himmel oder die einsame Tanne, das Laub, das im Winde bebt, uns täglich rühren kann? In solchen Gedichten offenbart sich das grosse, lyrische Talent Mackay's auch schon aus diesem Buch.

In dem Cyclus „Moderne Jugend" hat des Dichters zeitfeindlicher Geist den ersten Ausdruck gefunden. Aus den folgenden 1883 gedichteten Versen schlägt schon der stürmische Rhythmus seiner späteren Revolutionslieder heraus:

„Eile, eile, neues Jahrhundert! — Steige segendbringend herauf,
Eine Menschheit harrt dir entgegen, darum beflügele deinen Lauf!
Rette uns aus den ehernen Banden, die um uns alle der Zeitgeist schlingt,
Müde sind wir und jauchzen entgegen dir, das uns Licht und Freiheit bringt! . . . .
. . . Siehe, schon suchet im Grabe das alte für enttäuschte Hoffnungen Ruh',
Eile, eile, neues Jahrhundert! — eine Menschheit jauchzet dir zu! — —"

oder diese Strophe aus dem Gedicht „Härten":

„Ich hasse diese wohlgenährten,
Zufrieden lächelnden Gesichter,
Das jeden seiner matten Schritte
Aengstlich abwägende Gelichter!" —

Dann reisst ihn im „Lied der Zeit" der ungeheure Aufschwung unseres Jahrhunderts mit, und auf der Weltanschauung des Pantheismus schwebt seine Seele in hohe und klare Regionen des Geistes. — Als Vorläufer seiner Prosawerke finden sich einige Studien aus dem Leben, schon zeigen sich in ihnen die Ansätze zu jenen regenschweren, melancholischen Stimmungen, die er später so liebt. In manchen Träumereien ist nicht die gewöhnliche süsse Sentimentalität, schon schaut etwas Brütendes, Eckiges, Rauhes aus den Gedichten, ähnlich der Luft an den Frühmorgen des Herbstes, wo die Nebel an den kahlen Bäumen hängen, wie Schleierfetzen über Gestrüpp von Dornen. — —

Dem Inhalt und der Art nach gehört das im selben Jahre erschienene Bändchen: „Im Thüringer Wald, eine Wanderfahrt in Liedern", zu den „Dichtungen". Die durchweg einfache, zarte und tiefinnige Weise dieser Gedichte klingt am reinsten in „Ueber allen Gipfeln" (Ilmenau) aus:

„Sind dies die Wege? Und du darfst sie gehen,
Ist das nicht grosses, unsagbares Glück?
Und fühlst du nicht, wie dieser Lüfte Wehen
In jene ferne Zeit dich trägt zurück?

— Du sinnst — und wandelst still die alten Gleise;
Auf deinen Lippen schwebt ein Lied — ein Lied —
Du fühlst die Wehmuth, wie sie leise, leise
Ihn einst umzog — und nun auch dich umzieht" . . .

Doch schon das nächstfolgende Büchlein: „Arma parata fero!" führt uns aus diesen blumigen, übersonnten Wiesen in das weite, furchtbare Schlachtfeld der geistigen und socialen Kämpfe unserer Zeit. „Ein sociales Gedicht" nennt es Mackay selbst. Sein Inhalt ist die Aufforderung an sich selbst, an das Jahrhundert, an alle vom Leid Bedrückten, die Waffen anzulegen und für den nahenden Kampf bereit zu halten, denn:

„So lange ein Mensch noch am Wege verhungert,
Und ein Anderer am brechenden Tische lungert;
So lange der Eine sich Herrscher dünkt,
Und den Fuss auf den Nacken des Andern zwingt;
So lange ihr diese Bande nicht sprengt,
Ist Fluch über Euch und Elend verhängt! —

Mit diesem Gedicht ist die erste Wendung in Mackay's Entwicklung eingetreten. Es ist gleichsam die Thüre, durch welche er aus dem eng subjectiven, gefühlslyrischen Tändeln den rauhen und einsamen Weg ins Allgemeine schritt. Es beginnt die zweite Periode seines Schaffens, welche, allerdings mit Unterbrechungen, politische, sociale und philosophische Ueberzeugungen, Gefühle und Beobachtungen zu literarischen Werken bildet und die im „Sturm" und in den „Anarchisten" ihren Gipfelpunkt erreicht.

Zunächst erscheinen zwei Bände novellistischer Studien, von denen der eine: „Schatten" (1887, Berlin, S. Fischer)

noch den Jugendarbeiten der ersten Periode anzureihen ist. Die jugendliche Seele, die sich in den Versen so charakteristisch, wechselvoll und oft echt dichterisch ausdrückte, fand hier noch nicht die Kraft, den starken Bau einer Novelle aufzurichten. Es sind sentimentale Geschichtchen und Stimmungen, die ohne den Flitter der Verse in einer ungeübten, trockenen Prosa recht ärmlich drein schauen.

Der zweite Band: „Moderne Stoffe" (Berlin, S. Fischer, 1888) hingegen gehört zu den Werken Mackay's, aus denen seine reife Persönlichkeit spricht. Man muss es als einen bedeutsamen Versuch, Erlebnisse und fremdes Schicksal ohne phantastischen Schmuck rein und klar zu objectivisieren, betrachten. Die Stimmung, mit der die beiden Novellen des Buches „Existenzen" und „Nur eine Kellnerin" geschrieben sind, tönt aus ihren Motto's deutlich heraus. „Alle Versöhnung ist Lüge. Das Leben versöhnt nie" und „Die Rohheit des Lebens ist so gross, dass wir nur versuchen können, sie wahr zu schildern." — Bevor dieses Buch entstand, muss in der Seele des Dichters der grosse Moment der Enttäuschung und der Aufklärung eingetreten sein, der ihm die Erkenntnis von der Grausamkeit des Lebens gab und von all den hinter den schönen Dingen verborgenen Widerwärtigkeiten, Hässlichkeiten und furchtbaren Abgründen. Es muss das Erlebnis über ihn gezogen sein, das dem, blinde Ideale anbetenden, Jüngling plötzlich die Hüllen von den Augen gerissen hat und ihn zum Manne machte. Welcher Art dieses Erlebnis war, wissen wir nicht, vielleicht lässt es sich aus dem Inhalt dieser Novellen und eines anderen, im selben Jahre erschienenen Werkes errathen. — In beiden Geschichten wird von „verlorenen" Existenzen berichtet, von Menschen, die in der socialen Stellung zwischen Proletariat und Bürgerthum, theils durch die Zufälle des Lebens, theils an dem Mangel überlegener Kräfte, die sie hätten emporschwingen können, zugrunde gehen, im Sumpf verschwinden, der die Millionen der Elenden und Zertretenen mit seinem Schmutze verhüllt . . . In der ersten Novelle ist es ein Clavierspieler, der einem zufälligen Besucher des Café chantant, in dem er beschäftigt ist, Freundschaft schenkt und ihm die Tragödie seines Lebens

erzählt. Wie er, elternlos geworden, in das Haus des Onkels kam, der ihn entgegen aller conventionellen Verlogenheit zur Wahrheit und rücksichtslosen Erkenntnis der Dinge erzog. „Ich habe niemals Ideale gehabt — jene nebelhaften Bilder einer ungesunden Phantasie, welche nie mit den Erfordernissen des Lebens übereinstimmen. Ueberall zeigte er mir unter dem schönen Schein die nackte Wirklichkeit in ihrer Rohheit und ihrem Elend“ . . . . Nach dem Tode des Onkels lebt Paul Jordens einige Jahre in Berlin, wo ihm die letzten Träume haltloser Sehnsucht zerflatterten. Als das geerbte, kleine Vermögen aufgegangen war, erhält er sich durch Clavierspielen in Vergnügungslocalen. Dort lernt er ein sechzehnjähriges Mädchen kennen, deren geniale Natürlichkeit im Tanz und Gesang ihn tief ergreift. Bald vereinigt beide eine warme Freundschaft. Weil er ihr Freund und nicht ihr Geliebter ist, erfährt er alle Einzelheiten ihres Lebens. Er schaudert bei dem Gedanken, unter welchen Gefahren und schrecklichen Eindrücken dieses Kind so lange auf der schmalen Schneide, die zwischen dem socialen „Oben“ und „Unten“ führt, ohne zu stürzen, wandeln konnte. Aber bevor er noch dazu kommt, den verzweifelten Entschluss auszuführen, die in Beiden längst aufgekeimte, heisse Neigung nicht mehr einzudämmen, so dass das Unabwendbare im Rausch der Liebe geschähe und Beiden auf den dunklen Wegen ihrer Zukunft als die einzige, tiefste Glückserinnerung nachleuchte, verliert er die Geliebte, die schuldlos, wie überwältigt, den Nachstellern ihrer Jugend erliegt. Sie selbst verlässt ihn, nachdem er in der ersten Aufwallung sich zu einer scheusslichen Brutalität hinreissen lässt. Paul Jordens sieht sie nie wieder. Und dieser Verlust ist der Fluch, der über seinem künftigen Leben liegt und der, jede Kraft des Aufschwungs lähmend, ihn immer tiefer in den Sumpf zieht. Nur der Verlust, nicht die Thatsache ihres Falles, ist sein Unheil, denn seinem gerechten und tiefen Blick konnte die Erkenntnis nicht entgehen: „Unberührt ist nur die Frau, die nie einem Manne eine grössere Macht über sich eingeräumt hat, als sich selbst . . . Dann war sie immer keusch“. —

Der weite Schritt, den Mackay mit den „Modernen Stoffen“ aus einer unklaren, weichen und allzujugendlichen

Welt in die harte, alle Lebenskräfte zum Widerstand aufstachelnde Wirklichkeit gethan hat, führte ihn auch im Lyrischen auf Höhen und Tiefen, die den Dichter der „Thüringer Lieder“ und der „Kinder des Hochlands“ kaum wieder erkennen lassen. „Fortgang“ nennt Mackay sein zweites Buch der Dichtungen, so selbst seinen wesentlichen Inhalt und seine Bedeutung dem Früheren gegenüber kennzeichnend. Die Hingabe an dieses Buch ist wie eine Gebirgswanderung mühsam und beschwerlich und dann voll herrlicher Genüsse. Die reiche Seele, die früher ihre leichten Blüthen sorglos um sich gestreut hatte, schenkt jetzt reife, goldbraune Früchte. Der Umfang des lyrisch Dargestellten hat sich noch erweitert. Die Landschaftsschilderungen sind in satteren Farben gemalt, der Ton der Lieder freier, leichter schwebender, die psychologischen Skizzen greifen muthiger in das Gebiet des Seltsamen, Abnormen, Vereinzelten. Und wie tönt seine Sprache in tieferen Klängen und weicheren Accorden! Ein paar Strophen aus dem prachtvollen Cyclus „Meerfahrt“:

„Nun taucht der rothe Mond in dunkle Fluthen.
An Bord erstirbt gemach das laute Treiben.
Ich sehe jetzt das Meer mit Silbergluthen
Flüssige Worte in das Dunkel schreiben.

Doch nur die Nacht versteht die stummen Lettern,
Des Meers Geheimnis, wie sie selbst unendlich.
Mit trübem Auge schaut von schwanken Brettern
Der Mensch die Spuren, die ihm nicht verständlich.

Er ahnt nur, wie in diesem stummen Tauschen
Die Ewigkeiten ineinanderbranden . . . .
Er schaudert — und er möchte mehr erlauschen —
Und sieht und hört — was er noch nie verstanden!“

und diese Bitte an das Meer:

„Vergönn mir's, dich in alter Pracht zu sehn,
Die weissen Locken durcheinander schüttelnd,
Im Kampfe mit dem Sturm dich machtvoll stehn,
Und an den Festen dieses Himmels rüttelnd!

Lass mich dich sehen buhlend mit der Nacht,
Mit ihres Windes feuchtem Wehen kosen . . .
Und ihr verschwenderisch in wilder Pracht
Hinstreuen deiner Wogen bleiche Rosen . . . — —

Das Jahr des „Fortgangs“ und der „Modernen Stoffe“ bringt noch zwei merkwürdige und ausgezeichnete Werke. Es scheint, dass bei jener gewaltigen Wandlung und Biegung der Seele, die irgend ein heftiges Erlebnis erzeugte, das dann auf seinen hohen Wogen eine starke Fracht neuer Erkenntnisse mit sich trug, die Schaffenskraft des Dichters sich zum Aeussersten gesteigert hat.

Es erscheint das kleine, revolutionäre Büchlein „Sturm“ (1888, Zürich, J. Schabelitz). Mit schweren Keulen schlägt der Dichter hier auf die Verlogenheiten unserer Cultur nieder und zerschmettert die morschen Gebäude einer siechen und versinkenden Zeit. Dazwischen legt er die neuen Früchte seiner einsamen, grüblerischen Gedankenarbeit nieder und preist in der zweiten Auflage seines Buches als den Heros der kommenden, gerechten Zeit Max Stirner, den er sich selbst und dem Volke aus der Verschollenheit wiederentdeckte, die sein geniales Werk: „Der Einzige und sein Eigenthum“ solange verborgen hielt.

Max Stirner, dieser Luther des Individualismus, hat Mackay's noch irrende, tastende Schritte, auf eine grosse, feste und gewaltige Strasse geleitet.

Diese Wandlung und Stirner's überwältigenden Einfluss verkünden schon die Einleitungsverse des „Sturms“:

„Gluth war mein Geist und meine Seele Brand
In jenen Tagen, da dies Buch entstand . . .
. . . O Mensch, du bist Ahasver, der verflucht
Die Welt durchmisst, und seine Heimat sucht,
Weil er an Gott noch und die Menschen glaubt! . . .
. . . Ahasver-Mensch, wann endest du dein Wandern?
Wenn du verlorst den Glauben an — die Andern!
Jedoch du hoffst — und irrst — und liebst — und glaubst
Bis du dir selbst den letzten Glauben raubst.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Ich kehrte bei mir ein. Mein ward die Welt.
Seitdem ich über sie mich kühn gestellt.

Und wieder braust mein Sturm jetzt durch die Lande.
Ich weiss: auch diesmal sprengt er stärkste Bande.
Nie kommt der Tag, der alle Menschen eint,
Ob den Entnachteten als Frieden scheint —

Wann aber kommt der Tag, der meinen Gruss
Der fliehenden Zukunft windet um den Fuss?
Ich weiss es nicht. Aus meines Lebens Buch
Riss ich das Blatt des Wahns, — mir selbst genug.

Geendet ist der Kampf nicht, doch die Qual:
Ich ward mir selbst mein letztes Ideal!" — —

Dann folgen in Gedichten die einzelnen Kapitel seiner neuen Weltanschauung: die Dichtung der Zukunft, deren Göttin die Wahrheit sein wird . . . Aufgabe der Vorkämpfer, Schrankenlosigkeit, Weltbürgerthum. Der Staat:

„Erst wenn sein Joch von unserm Nacken nahm
Die Hand der Freiheit, athmen Alle, Alle!
So lange aber dieser Tag nicht kam,
Ertönt mein Ruf: „Der Mörder Staat — er falle"."

und an die Anarchie:

„Du aber, Wort, so klar, so stark, so rein,
Das Alles sagt, wonach ich ruhlos trachte,
Ich gebe dich der Zukunft! — Sie ist dein,
Wenn Jeder endlich zu sich selbst erwachte."

Dann weiter: Arbeit, Gesetze, Atheismus, Communismus. Freie Liebe, Ich. Das Lied an den Egoismus:

„Ich nehme dich, du todtgeschmähtes Wort
— Denn ich verstehe dich! — in meine Arme.
Ich weiss: du bist der Freiheit letzter Hort,
Und darum sage ich zu dir: Erwarme!

Erstarke, Egoismus! — Sieh' die Fluth
Des Wahns der Liebe regt und wächst und schwillt,
Und was an Wahrheit in der Tiefe ruht
Zeigt sich als dein verzerrtes Ebenbild.

Nicht Hass, nicht Liebe liegt auf deinen Zügen,
Der Friede nur, der stets sich selber hält —
Wann räumst du auf mit allen frommen Lügen?
Und wann regierst in Jedem du die Welt?"

Und zum Schlusse in dem Cyclus: „Am Ausgang des Jahrhunderts" jenes jubelnde, im herrlichen Siegesrhythmus, wie

die Gluth und Sehnsucht aller Unterdrückten aufstürmende Freiheitslied:

„Kehre wieder über die Berge, Mutter der Freiheit, Revolution!
Heisst nicht Gerechtigkeit deine Schwester? Heisst nicht Recht
dein missachteter Sohn? —
Kehre wieder über die Höhen!
Lange standst du, das Antlitz gewendet,
Sahst nicht, wie deine Menschen geschändet,
Hast deine eigne Schmach nicht gesehen . . . .

Ja, du kommst! Und wir grüssen dich tausend-,
Tausendmal, Mutter! und dröhnend und brausend
Rollt unserer Ruf zu des Erdballs Grenzen!
Aus den Kerkern, wo wir geschmachtet,
Ueber die Ruchlosen, die uns verachtet,
Sehn wir die Flammen der Freiheit schon glänzen.

Ja, du vernahmst unser Sehnsucht Rufen!
Nieder der Zeiten gewaltige Stufen
Steigst du gewaltigen Schrittes schon,
Kehrst du wieder über die Berge,
Bist der Gerechtigkeit rächender Scherge,
Mutter der Freiheit, Revolution! — —

In diesem Buche sind die Grundsätze des individualistischen Anarchismus, der Mackay's politische und philosophische Weltanschauung bildet und dessen bedeutendster Vertreter in Europa er genannt werden kann, in Versen ausgedrückt, wie sie nachher, theoretisch gefasst in den „Anarchisten" wiederzufinden sind. Der „Sturm" ist das Brevier jenes kleinen Theiles der Arbeiter geworden, der sich zu der unabhängigsten und freiesten politischen Doctrin bekennt, nämlich zu der Doctrin, dass „alle menschlichen Angelegenheiten unter der Leitung von Individuen oder freiwilligen Associationen stehen sollen und dass der Staat abgeschafft werden muss" (Benj. R. Tucker) und hat auf diese Weise, wie die „Anarchisten", eine internationale Verbreitung erlangt. Aber auch für die Kunst ist dieses Buch von Bedeutung. Die eigenartige Mischung jubelnder Freiheitslieder und starrer Gedankenpoesie gab der deutschen Lyrik einen neuen, bisher noch nicht vernommenen Ton.

Das letzte Werk dieses für Mackay bedeutungvollsten Jahres 1888 ist die anonym erschienene poetische Erzählung

„Helene“ (Zürich, J. Schabelitz). Reinigt man im Gedanken ihren Inhalt von allem Romantischen, jugendlich Uebertriebenen, Erdichteten und Erträumten, so bleibt dieser Lebensinhalt: die tiefe Leidenschaft eines jungen Mannes der oberen Gesellschaft zu einer Gefallenen. Also ein ähnlicher Stoff wie in der ersten Novelle der „Modernen Stoffe“. Doch ist es hier dem Dichter weniger gelungen, die handelnden Personen, vor allem die Tingeltangelsängerin Helene, so zu individualisieren, dass sie wie mit den leuchtenden, eindringlichen Farben der Wirklichkeit und der einzigen Persönlichkeit in uns übergehen. Aber die namenlose Bewegung in der Seele des Jünglings, die Abgründe der Empfindung, welche durch die verzehrende, hoffnungslose Liebe aufgerührt werden und an der Oberfläche erscheinen, dringen aus diesen glühenden, von der heissesten Begierde eingegebenen und gleichsam noch rauchenden Versen tief erschütternd in den Leser. —

Die Gedichte seines nächsten Buches (1889 erscheinen noch Uebertragungen aus englischen und amerikanischen Dichtern des 19. Jahrhunderts unter dem Titel „Jenseits der Wasser“) „Das starke Jahr“ (Zürich, J. Schabelitz 1890) sind mit ihrer herben Verschollenheit, mit ihrem dunklen, traurigen Inhalt und dem heiligen Ernst des Menschen, der hinter den Hüllen des Daseins das Grauenhafte geschaut hat, wie das trübe, in braunrothen, satanischen Flammen aufzuckende Feuer eines nach gewaltigem Ausbruch in sich zusammengesunkenen Vulkans. Die Melancholie dieses Buches ist keine süsse, eingemachte, für das Publikum berechnete, es ist die Härte und Oede einer verzweifelten Seele. Der Einfluss Stirner's, der im „Sturm“ oft bis zur Versificierung Stirnerischer Gedanken führte, ist hier geklärt zu sehen. Mackay sucht die Sonne dieses Geistes nicht mit schwachen Spiegeln aufzufassen und in nackten Strahlen dem Leser zu zeigen, er reicht sie uns hier in edlem, reifem Weine dar, dessen Kraft und Süsse ja das Werk ihres Lichtes ist. —

Im Jahre 1891 nach fünfjährigem dichterischen Schaffen erscheint das Buch, dem Mackay seine Popularität verdankt. Es ist dies das „Culturgemälde aus dem Ende des 19. Jahrhunderts“: „Die Anarchisten“ (Zürich, J. Schabelitz; Volks-

ausgabe: Berlin, B. Zack), welches noch im selben Jahre meisterhaft von Georg Schumm ins Englische, 1892 von Louis de Hessen, nicht ohne Vermeidung grosser Irrthümer, in's Französische übersetzt wurde. „Im Sommer 1887 noch zu sehr mit der Fertigstellung seiner Berliner Novellen „Moderner Stoffe", der Liebesdichtung „Helene", der ersten Folge seiner Dichtungen „Fortgang", sowie mit Uebersetzungen aus dem Englischen beschäftigt, lernte Mackay erst im Herbst die sociale Bewegung kennen, schrieb während dieses ereignisreichen und merkwürdigen Winters die unter dem Abbild der Fackelhand veröffentlichten und Aufsehen erregenden Gedichte seines „Sturm" und fasste den Plan des grossen Culturgemäldes, zu dessen Ausführung er die Ruhe und Einsamkeit der Schweiz aufsuchte. Eindringlichere und weitgehendere Studien brachten ihn hier zu jenen Resultaten, welche den ursprünglichen Entwurf des Werkes sehr veränderten und seine Ausführung so verzögerten, dass er erst nach drei Jahren, 1891, in Rom vollendet wurde." Aus diesen trockenen Zeilen, die einer biographischen Notiz über den Dichter entnommen sind, wird die Vermuthung bestätigt, dass nach den heftigen Stürmen innerer Erlebnisse, deren Beweise ja jene Dichtungen sind, das Interesse und später die Begeisterung und Thätigkeit für die socialen Ideen, ja diese ganze Erfüllung mit objektiven, allgemeinen Dingen wie eine Art Heilmittel und Ersatz ergriffen wurden.

Die Einleitung gibt über die Absicht dieses Buches und das innere Verhältnis des Autors zu der Sache des Anarchismus Aufschluss. „Auf keinem Gebiete des socialen Lebens herrscht heute eine heillosere Verworrenheit, eine naivere Oberflächlichkeit, eine gefahrdrohendere Unkenntnis, als auf dem des Anarchismus. Die Aussprache des Wortes schon ist wie das Schwenken eines rothen Tuches — in blinder Wuth stürzen die meisten sich auf dasselbe los, ohne sich Zeit zu ruhiger Prüfung und Ueberlegung zu lassen. Sie werden auch dieses Werk zerfetzen, ohne es verstanden zu haben. . . . Die völlige Unvereinbarkeit anarchistischer und communistischer Weltanschauung, die Zwecklosigkeit und Schädlichkeit gewaltsamer Taktik, sowie die Unmöglichkeit irgend einer „Lösung der socialen Frage" durch den Staat wenigstens hoffe ich bewiesen

zu haben. . . . Als ich vor nun drei Jahren die Gedichte meines „Sturm“ der Oeffentlichkeit übergab, begrüssten mich freundliche Stimmen als den „ersten Sänger der Anarchie“. Ich bin stolz auf diesen Namen. Aber ich bin zu der Ueberzeugung gelangt, dass es heute nicht so sehr darauf ankommt, Begeisterung für die Freiheit zu erwecken, als vielmehr von der unbedingten Nothwendigkeit ökonomischer Unabhängigkeit, ohne welche sie ewig der wesenlose Traum der Schwärmer bleiben wird, zu überzeugen. In diesen Tagen der wachsenden Reaction, welche in dem Siege des Staatssocialismus ihren Höhepunkt erreichen wird, ist die Forderung unabweisbar für mich geworden, hier auch der erste Verfechter der anarchistischen Idee zu sein.“ — —

Das Werk hat die äussere Form des Romans. Indem eigentlich nur zwei Personen handelnd auftreten, alles Uebrige Episode und historisches Gemälde ist, gewinnt die Construction des Werkes, das in zehn Kapitel getheilt ist, eine enorme Festigkeit und Klarheit. — Zwei Freunde treffen sich in London wieder, Carrard Auban, der Vertreter des Individualismus, und Otto Trupp, der Vertreter des revolutionären Communismus. Es ist die Zeit des „Chicagoer Mordes“ und der darauf in London entstandenen Arbeiterunruhen. Gleich im ersten Kapitel des Romans, der mit einer grossartigen Schilderung des Londoner Strassenlebens anhebt, prallen die feindlichen Theorien der beiden Freunde aneinander — Auban hat längst jeden Glauben verloren, nur den einen nicht: an die langsam, langsam wirkende Kraft der Vernunft, welche endlich jeden Menschen dahin führen wird, für sich, statt für Andere zu sorgen, aber Trupp hat sich täglich mehr in den Fanatismus einer Verzweiflung hineingedrängt, der ihm immer von Neuem das schimmernde Gespenst der „goldenen Zukunft“ vor Augen zauberte. — Das zweite Kapitel schildert die grosse Versammlung im South Place-Institute, welche zum Protest gegen die Verurtheilung der sieben Chicagoer Opfer einberufen wurde. — Das dritte Kapitel ist rein malerisch: die Demonstration der Arbeitslosen auf Trafalgar Square. Zwischen diesem und dem Einzug der Proletarier in Westminster Abbey ist die ergreifende Lebensgeschichte Otto Trupps eingeschoben. Wie er, aus einer

elenden Arbeiterfamilie stammend, als fünfzehnjähriger Knabe in die Fremde zieht, dann begeisteter Socialdemokrat wird, bis er in Zürich zum ersten Mal das Wort „Anarchismus" hört, dessen Bedeutung für die Zukunft damals noch Keiner ahnt. Er wird aus dem Reformer zum Revolutionär. Als einer der letzten Schüler Bakunins hat er jene wahnsinnigen elf Grundsätze „über die Pflichten des Revolutionärs gegen sich selbst und gegen seine Revolutionsgenossen" auswendig gelernt, welche mit den entsetzlichen Worten der grössten Unfreiheit beginnen: „Der Revolutionär ist ein selbstgeopferter Mensch. Er hat keine gewöhnlichen Interessen, Gefühle oder Neigungen, kein Eigenthum, nicht einmal einen Namen. Alles in ihm wird verschlungen von einem einzigen ausschliesslichen Interesse, einem einzigen Gedanken, einer einzigen Leidenschaft — der Revolution." Trupp durchwandert als 23jähriger sein Vaterland, die Revolution predigend, flüchtet nach Paris, wo er den von reinster, jugendlicher Begeisterung erfüllten Carrard Auban zum Freunde gewinnt. Auban wird verurtheilt. Als Trupp ihn in London wiedersieht, versteht er den Freund nicht mehr. Auban war in den einsamen Tagen seiner Haft und den darauf folgenden, in ruhigem, aber unablässigem Erforschen der socialen Bewegung verbrachten Jahren zu sich gekommen. Er hoffte Alles von dem langsamen Fortschritt der Vernunft, während jener nur an die Revolution dachte und sich selbst immer mehr und mehr an die Allgemeinheit verlor. An einem der Discussionsabende in Aubans Wohnung vollzieht sich die grosse Auseinandersetzung und Scheidung der beiden Freunde. Auban legt in seiner Rede die Idee des individuellen Anarchismus dar und weist die Theorie des „freien Communismus" und des gewaltsamen Umsturzes als unsinnig und mit dem Gesellschaftszustand des Anarchismus unvereinbar zurück. — Auf dieses Kapitel, das mit seinen theoretischen Ausführungen den Kern des Buches bildet, folgt eine Wanderung durch das East End London's und seinen Mittelpunkt Whitechapel, eine Wanderung durch das grauenvollste Elend, das der Künstler uns darstellt, so weit es mit den unvollkommenen Mitteln menschlicher Sprache und Begriffe ausgedrückt werden kann. Die Tragödie von Chicago,

das ist die Hinrichtung der sieben unschuldig Verurtheilten und die letzte mit Gewalt zersprengte Versammlung auf Trafalgar Square und die Schilderung des „bloody Sunday" bilden den Schluss des Buches. Carrard Auban verlässt London, da er einsieht, dass keiner seiner Freunde imstande ist, mit ihm die letzten Consequenzen zu ziehen, sie alle vielmehr von der Wahnidee des Communismus und der revolutionären Propaganda befangen sind. Er sieht seine Lebensaufgabe vor sich: die Aufklärung. „Die Einen, die, welche Alles nehmen, wie man es ihnen gibt, und in der Anarchie nur das Chaos und in dem Anarchisten nur den gewaltsamen Umstürzler sahen, mussten belehrt werden, dass Anarchie im Gegentheil das Ziel der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft ist und jenen Zustand bezeichnet, in welchem die Freiheit des Individuums und seiner Arbeit Bürge ist für sein Wohl, wie für den Wohlstand der Allgemeinheit. — Und den Anderen, Jenen, welche mit Recht an das Ideal der Freiheit im brüderlichen Communismus nicht glaubten, musste gezeigt werden, dass die Anarchie die Freiheit des Individuums, weit entfernt, sie in Gütergemeinschaft und Aufopferung zu sehen, sie im Gegentheil durch Bekämpfung und Beseitigung ganz bestimmter gewaltsamer Hemmnisse und künstlicher Schranken zu erreichen sucht." — Nach dieser rohesten Vorarbeit galt es die Institution des Staates zu kennzeichnen als grösstes und einziges Hindernis der Menschheit auf ihrem Wege der Entwicklung zur Cultur. Es galt zu zeigen, dass er Alles in Allem genommen nichts Anderes ist als ein ungeheurer, fortgesetzter, schamloser Betrug, vermittels dessen die Einen auf Kosten der Anderen leben, mag er sich nun genannt haben oder nennen, wie er will. Dann musste den Gesetzen nachgegangen werden, welche das wirthschaftliche Leben beherrschen. Endlich musste der Staat vernichtet werden. Aber nicht in offenem Kampfe, weil es vergeblich wäre. „Nein, dieses Ungeheuer, welches sich von dem Blute unserer Arbeit nährt und erhält, musste ausgehungert werden, indem man ihm den Tribut vorenthielt, den es als selbstverständlich forderte. Es musste an Erschöpfung sterben, verhungern, langsam zwar, ohne Zweifel, aber sicher. Noch hatte es die Macht und das Ansehen, seinen Raub unweigerlich ein-

zufordern oder den Verweigerer zu vernichten. Eines Tages aber würde es einer Anzahl von Männern, von besonnenen, ruhigen, unerschütterlichen Männern begegnen, welche mit verschränkten Armen seinen Angriff zurückschlagen würden: Was willst du von uns? — Wir wollen nichts von dir. Wir verweigern dir jeden Gehorsam. Lass dich von jenen ernähren, die dich brauchen. Uns aber lass in Ruhe!" — Es gab für Auban keinen anderen Weg, das Ziel endlich zu erreichen, als den der ruhigen, unermüdlichen, sicheren Aufklärung und den des selbstgegebenen Beispiels, welches eines Tages Wunder wirken würde.

„Viele Jahrtausende mussten vergehen, ehe die Idee der Anarchie erwachen konnte. Alle Formen der Knechtschaft mussten durchgegangen werden. Immer die Freiheit suchend, um in der gewechselten Form nur dieselbe Unfreiheit zu finden, waren die Völker getaumelt. Nun war die Wahrheit gefunden, alle Formen zu verwerfen, welche Zwang waren. Die Gewalt begann zu unterliegen. Die wilde Jagd nahte sich dem Ende. Noch aber galt es zu kämpfen, zu kämpfen, zu kämpfen — nicht zu ermüden und niemals zu verzweifeln! — Nicht um nichtige Ziele handelte es sich. Das Glück der Freiheit, welches erstritten werden sollte, war unverwelklich. . . . Wie der Wanderer war Auban. Und wie der Frühlichtgänger breitete auch er die Arme, grüsste die Zukunft mit dem Ruf der Freude und nannte sie mit dem unsterblichen Namen: Anarchie!" . . .

So schliesst dieses grosse Buch, das eine in der modernen Litteratur einzig dastehende Vereinigung wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit ist. Allerdings wiegt das Dichterische über. Mit einer seltenen Kraft hat es Mackay vermocht, Riesenbilder des Lebens plastisch, ohne Verwirrung hinzustellen und mit feiner, psychologischer Kunst die Helden des Buches, sowie die zahlreichen Episodenfiguren, in den ungeheuren Rahmen einzufügen. Dieses Werk hätte schon ein bleibendes Verdienst, wenn es bloss die scheusslichen Verzerrungen von dem Wesen des Anarchismus, welche in der grossen Menge der „Gebildeten" gang und gäbe sind, widerlegen würde. So ist aber überdiess ein weiter für die Zukunft höchst bedeutsamer Ausschnitt

aus dem unendlich verwirrten Leben unserer Zeit mit Treue, Klarheit und Kunst aufgehoben. — Die „Anarchisten“ sind der krönende Abschluss jener reichen Schaffens- und Lebensperiode Mackay's, die in rascher Folge seine besten Werke schuf. Neben tiefen, inneren Erlebnissen, kam erst über sie hinwegtröstend und dann mit siegender Kraft seine Seele erfüllend, die anarchistische Idee, die er in aller Reinheit, Strenge und Ehrlichkeit, wie ein Priester der Freiheit, in Werk und Gesinnung bewahrte. Wenn sein künstlerisches Gewissen ihn in den Werken der folgenden, dritten Periode auch davon abhielt, seine sozialen Ueberzeugungen nochmals dogmatisch aufzustellen, — er ruht doch mit allem seinen Können auf der breiten und sicheren Grundlage des Individualismus; und wie Blüthen und Blätter von dem Saft der Erde geschwellt sind, tragen seine späteren Kunstwerke gleichsam das Lebensblut dieser Weltanschauung in sich und gewinnen aus ihr Kraft und Dauer des Bestehens.

Am deutlichsten merkt man dies an den „Menschen der Ehe“, Schilderungen aus der kleinen Stadt. (Berlin, S. Fischer 1892.) Hier wird den gewöhnlichen Ehen der „hommes mediocres“ die freie Vereinigung zweier unabhängiger Menschen entgegensetzt. Die Menschen der Enge werden hier gegenübergestellt den Menschen der Weite. „Menschen, die nie in Conflikt kommen mit ihrer Umgebung, da sie alle Geschicke — alle, welche aus der Menschen Händen kommen — als von Gott ihnen auferlegt betrachten; Menschen der kleinen Zufriedenheit, welche ihr Glück finden in den Winkeln des Tages, immer an dem einen Tische und immer an derselben Brust; Menschen der Stagnation, nicht Menschen der Bewegung; Nummern, aber Nummern, welche zu Zahlen werden — Menschen der Gewöhnlichkeit! — Menschen der Ehe!“ —

Das Wenige an Dogmatik, welches in diesem Buche noch stört, ist ganz vermieden in dem nächsten Werk Mackay's, dem zweitheiligen Roman: „Die letzte Pflicht“ und „Albert Schnell's Untergang“ (Berlin, S. Fischer 1893, 1895). Albert Schnell, Dorfschullehrer in Pommern, wird benachricht, dass der einzige Freund seines Lebens, Karl Bergmann, mit

dem er während der Berliner Studienzeit verkehrt hatte, abgängig sei, und dass als sein letztes Lebenszeichen ein Brief an ihn erliege. Albert verlässt Weib und Kind und reist nach Berlin, um die letzte Pflicht für den Freund zu erfüllen. Die Eindrücke, welche die Riesenstadt, die ihn mit verborgenen Händen an sich zieht, in sein von der spiesserlichsten Regelmässigkeit durchtränktes Wesen setzt, die schrecklichen Erregungen, welche der Untergang seines herrlichen Freundes dem Aermlichen, Gedrückten, geistig Beschränkten bringen, sind der Inhalt dieser „Geschichte ohne Handlung". An ihren psychologischen Kern: die Aufrüttlung eines bescheidenen, gutmüthigen Durchschnittsmenschen durch das plötzliche und heftige Hineinflackern eines fremden, tragisch grossen Schicksals, knüpft die Fortsetzung die Erzählung an: der Roman „Albert Schnell's Untergang".

In das öde Provinznest heimgekehrt, kämpft Schnell vergeblich gegen die verzehrende Sehnsucht nach dem grossen, berauschenden Leben der Hauptstadt. Da stirbt seine kränkliche Frau. Er erhält eine Lehrerstelle in Berlin. Und nun beginnt erst die lange Kette der Leiden und Enttäuschungen. Ohne Freund und Familie und ohne den Muth, in der grossen Stadt neue Gesellschaft zu suchen, wird er von der drückendsten Einsamkeit gequält. Da kommt durch einen Zufall der Wendepunkt seines Lebens. Auf einem seiner einsamen Spaziergänge ersucht ihn ein Frauenzimmer um seinen Arm, die Polizei sei ihr nach. Verlegen und mitleidig führt er die Erschrockene in eine kleine, schmutzige Destillation. Jetzt merkt er erst wie hübsch sie ist. Ihr freundliches und theilnehmendes Sprechen kann der gänzlich Vereinsamte, dessen leere Stunden immer von den trüben Gedanken an die beiden Todten und an die eigene Verlassenheit erfüllt werden, lange nicht vergessen. Einmal, an einem kalten, feuchten Tag findet er sie, frierend, vor seinem Hause warten. Er möchte sie doch mitnehmen, bittet sie, sie wolle sich nur ein bischen erwärmen. Willenlos gibt er nach. Dann kommt er plötzlich zum Bewusstsein über das Geschehene und er weist ihre förmlich die Thüre. Als sie fort ist, zittert seine schwache Seele bei dem Gedanken, sie in die eisige Nacht hinausgetrieben zu

haben. . . . Da nach einer Woche besucht Lisbeth ihn wieder, an einem Sonntag, dessen Oede er in einem einsamen Trinkgelage zu vertreiben sucht. Die ihn zuerst mit seinem Mitleid besiegt hat, besiegt ihn jetzt mit seiner Sinnlichkeit. Von diesem Tag an leben sie gemeinsam, erst eine Zeit des Friedens, fast eine bräutliche Zeit. Aber Lisbeth kann von ihrem alten Leben nicht lassen. Albert hat nicht die Kraft, den tiefen Fall, in den er gerathen, aufzuhalten. Er betäubt sich mit Trinken. Im ewigen Hader und in immer heftigeren Brutalitäten versinkt sein letztes Gefühl. Endlich übermannt ihn der Ekel und der Hass gegen dieses Weib, das sich ohne seinen Willen in sein Leben eingenistet hat und ihn grausam beherrscht. Indem er den Rest der Energie und des Abscheus aus seiner verwüsteten Seele holt, verlässt er die gemeinsame Wohnung und übersiedelt, in der Hoffnung, sie werde ihm dahin nicht folgen. Aber er irrt sich. Er erhält einen Brief, der ihm ihr Wiederkommen anzeigt. Ein Anfall von Wahnsinn leiht ihm die verlorene Kraft. Im Rausch beendet er sein scheussliches Dasein. —

Diesen schwachen, von Grund aus gutmüthigen, Charakter, der aus dem gewohnten Alltag gerissen, im freien Leben nothwendig zu Grunde gehen muss, bis in die feinsten und verborgensten Windungen seiner Seele darzustellen, hat Mackay meisterhaft verstanden. Dieses Buch, das nicht mit übertriebenen Tönen, erlogenen Scenen blenden und überrumpeln will, stellt mit strengster Wahrheit den tragischen Untergang eines mediocren Menschen dar, den das geringste äussere Ereignis verwirrt und vollends ein ungewöhnliches Erlebnis zerschmettert. Unsere Zeit wimmelt von Existenzen, deren Leben, wie das Albert Schnell's, trotz ihrer eigenen Bedeutungslosigkeit gleich einem Roman verläuft. Aber die heutigen Dichter greifen nicht gern in den grauen, einförmigen Haufen, in dem diese Zwischenklasse des Proletariats und der Bourgeoisie zu Tausenden übereinandergedrängt leben. Indem Mackay dies muthig und gerecht that und darin wahrhaft zeigte, dass er von sich und seinesgleichen absehen konnte und die Kraft hatte, bildend in das fremde, grosse Leben zu dringen, hat er im Kleinen, im beschränkten Raum der Kunst, ein Aehnliches geleistet, wie früher in den „Arnarchisten".

„Albert Schnell's Untergang" ist das letzte, grössere Prosawerk, das wir von Mackay besitzen. Seitdem erscheinen theils vereinzelt, theils gesammelt, kleinere Prosaarbeiten, wie die prächtige Novelle: „Der Sybarit" (veröffentlicht in Nr. 79—82 der Wiener Wochenschrift: „Die Zeit"), die den höheren Genussmenschen und seine Stellung zum Leben in feiner psychologischer Erkenntnis darstellt, und eine neue, dritte Folge seiner Dichtung: „Wiedergeburt" (Berlin, S. Fischer 1896).

Nach den qualvollen Stürmen und elementaren Erschütterungen, die aus dem „starken Jahr" unheimlich rauschen und beben, sind hier die Früchte beruhigter, reifer Jahre gesammelt.

„Eine wundervolle Klarheit
Hat mir Leid und Lust durchhellt,
Und die Schätze ihrer Wahrheit
Beut mir die besiegte Welt.

Jeden höchsten Gipfel grüsse
Ich — er birgt mein Heimathhaus.
Meine müden Wanderfüsse
Ruh'n auf vielen Schwellen aus . . ."

Diese Verse zeichnen den seelischen Zustand des Dichters, aus dem seine Weisheit und die Ruhe seiner festen und tiefen Persönlichkeit lichte Blüthen und dunkle Blätter zu dem schönen Strausse seines neuen Liederbuches verband. —

Mit der Weisheit und der Ruhe des Künstlers, den erst das Leben über das Leben gehoben hat, des Künstlers, der nicht auf seine geheime, angeborene Kraft vertrauend, den Leidensweg, den alle anderen gehen müssen, meidet, sondern gerade im Kampfe, gerade im Gedränge und in der Verwirrung der Wünsche und Enttäuschungen diese Kraft stählt und weiht, betrachtet Mackay in den Gedichten der „Wiedergeburt" die Welt. Diese Gedichte stehen als Zeichen des wiedergeborenen Lebens da. In ihnen feiert der Dichter die Feste neuer Freuden, breitet die Arme aus, um das kommende Glück der grossen Erntezeit zu empfangen und reinigt seinen durch Zweifel getrübten Blick, denn er soll ja die höchsten Gipfel begrüssen! — — —

Jetzt gibt Mackay unter dem Titel: „Zwischen den Zielen“ seine kleinen Prosaarbeiten heraus. Der erste Band des Werkes erschien im vorigen Jahre. Er heisst nach der Titelnovelle: „Der kleine Finger“ (Berlin, S. Fischer 1896) und enthält eine Reihe merkwürdiger, psychologischer Skizzen. Es ist selten, dass ein Künstler zugibt, nicht jede Zeile, die er geschrieben, sei ein Ziel seines Lebens gewesen, und auf diese Weise eine Wand in die Reihe seiner Schöpfungen stellt. Wie viele werden kommen, die gegen eine solche Theilung des Schaffens als etwas durchaus Unkünstlerisches ihre Stimme erheben. Aber John Henry Mackay mag die l'art pour l'art-Menschen ruhig wettern lassen. Es gehört zu jenen reichen und weiten Naturen, deren Wesen mit dem Worte Künstlerthum nicht vollständig erfasst wird. Ueber ihre Kunst reicht ihre Persönlichkeit, über ihre Werke reicht ihr Leben. Sie betrachten es als die Aufgabe ihres Daseins, die unendliche Fülle der Welt in sich aufzunehmen und in der tiefen und breiten Schale ihrer Seele zu sammeln. So kann ihnen oft ein Tropfen Lebens wichtiger sein als das vollendetste Kunstwerk. Das sind die wahrhaft Starken, die, nie ermüdend, nie den Qualen und Enttäuschungen des Lebens unterliegend, es nach vielen Kämpfen endlich bezwingen. Diesen wird als Preis ihres Muthes, als Ersatz für ihre Leiden die Erkenntnis des Lebens zu Theil werden, aber nicht jenen, die sich mit ihrer Kunst ein Gehäuse erbauen, um den Wellenschlag und die schmerzenden Stürme des Lebens zu fliehen, und die dann vergeblich aus dessen kostbaren Steinen, seltenen Farben, leisen Tönen und ruhigen Linien die Bedeutung des Lebens zu locken suchen.

Menschen wie Mackay ist die Kunst nichts vom Leben Getrenntes, keine zweite, höhere, feinere Schichte des Seins. Die Kunst ist ihnen ein Theil des Lebens, ein blühendes oder verdorrtes Reis. Die ewig ins Ganze Strebenden können sich mit dem Theile nicht begnügen. Ihre Kunstwerke sind nicht wie Sonnen, einsam und aus sich leuchtend. Sie sind Edelsteine, die von einer köstlichen Fassung geschmückt werden und wieder von dieser einen eigenen Glanz ziehen. — Gerade die hohe Fähigkeit Mackays, neben den Dingen der Kunst sich noch Kraft und Interresse für das Grosse im Leben zu be-

wahren, lässt uns hoffen, dass es ihm einst gelingen werde, ein Kunstwerk unserer Zeit zu schaffen, während die meisten heutigen Künstler im günstigsten Fall das Kunstwerk ihrer Persönlichkeit, ihrer subjectiven Erlebnisse zustande bringen. Mackay hat bewiesen, dass er die Tiefen und Höhen seiner Zeit kennt, er ist wie kein zweiter von den modernen, deutschen Dichtern mit der mächtigsten Strömung des ausgehenden Jahrhunderts, mit der socialen Bewegung vertraut. Möchte er doch dieses Wissen, seinen klaren und gerechten Blick auf die Umwelt und die künstlerische Kraft, mit der er die eigene Seele gestaltete, in einem Werke vereinigen, das neben der Entwicklung seiner Individualität auch ihre grosse Umgebung, den Gang und das Ziel der gewaltigen Zeit umfasst, die sie geschaffen und vollendet hat. Dann gelingt ihm vielleicht das Kunstwerk unseres Jahrhunderts, nach dem die Sehnsucht so Vieler geht. [„Neue Deutsche Rundschau." März 1897.]

Die moderne Seele.

Maeterlinck: „Il est certain que le domaine de l'âme s'étend chaque jour davantage."

Das Gewitter der modernen Bewegung, das mit so viel Lärm und zum Theil wirklich erschreckender Gewalt über Europa niederging, hat sich schon lange verzogen. Die guten Leute schauen froh in den blauen Himmel und athmen behaglich die kühlere Luft. Manchen „Jüngsten", die bei seinem Ausbruch noch fehlten, mag es jetzt wie ein Theaterwetter erscheinen, an dem man sich unter dem sicheren, trockenen Dach der historischen Betrachtung ohne Gefahr ergötzen kann. Nur Vereinzelte gibt es, die seiner als des Vorzeichens eines neuen, grossen Sommers der Menschheit gedenken und demüthig den so heftig geäusserten Willen der Natur zu neuem Wachsthum, zu höherer Entwickelung in seiner Tiefe zu erforschen suchen, um als die ersten Organe kommender Zeiten den Uebergang zu vermitteln, die Grundfesten des Zukünftigen vorzubereiten. Diesen Menschen, die sich nicht als Resultat, als Extract einer Zeitepoche fühlen können, nicht selbst ein Ziel und Abschluss sind, wie es früher die Classiker und Romantiker waren, sondern sich ihrer Uebergangsnatur bewusst sind — diesen Menschen ist es ein Theil ihrer Aufgabe, alle falschen Propheten und Trabanten zu entlarven, die ihr leeres, greisenhaftes Ich mit dem Schein neuer, unerhörter Dinge zu verputzen suchen, um die nach Veränderung, nicht aber nach Entwickelung lüsternen „hommes mediocres", den grossen Haufen der heutigen Gebildeten, zu betrügen und durch diesen Betrug Profit zu machen. Sie sind Parasiten an den wahren, mühselig erkämpften Gütern der echten Verkünder. Mit hochstaplerischer Leichtigkeit haben sie sich den „modernen

Stil" angeeignet. Sie sind verächtlicher und gefährlicher als die alten Rückständigen, die mit stumpfen, lächerlichen Waffen den Uebergang und unser ersehntes Ziel zu vernichten trachten. Ja sie gleichen den Verräthern, die ohne zu desertieren, dem Feinde dadurch zum Siege verhelfen, dass sie in den eigenen Reihen Verwirrung, Irrthum und Zweifel erregen. An allen Stellen, wo die wahren modernen Ideen Eingang gefunden, ihre Anerkennung erstritten haben, sind diese schleichenden Würmer zu finden. Man erkennt sie sofort daran, dass sie einerseits Ideen und Formen in das Unwahrscheinliche, Unmögliche, Lächerliche übertreiben, um eben dadurch ihr dem Modernen conträres Wesen zu verbergen, andererseits für die wirklich aus der Gegenwart hervorragenden, in die Zukunft hinüberdeutenden Künstler gar kein oder nur ein erlogenes Verständnis zeigen. Von solchen Leuten kann man hören, dass Maeterlinck ein alberner Litterat, Knut Hamsun ein Wahnsinniger sei.

Die wahrhaft Modernen haben gegen zwei Seiten zu kämpfen: gegen die rückständigen „Alten", die Ausläufer einer absterbenden Zeit, deren Wuth zuerst Richard Wagner, der Künstler der „Zukunftmusik", zu erdulden hatte, und dann gegen die Parasiten in ihren eigenen Reihen, die, jenen geistesverwandt, nur aus Geschäftsklugheit sich dem Neuen scheinbar angeschlossen haben. So widerlich ihnen dieser Kampf gegen die Dummköpfe, Greise und Schwindler sein mag, sie dürfen sich ihn nicht ersparen, mögen sich dann auch die Anhänger ihrer Zukunftsideen auf ein Häuflein reducieren. Gleichzeitig dürfen sie nie erlahmen, ihre neue Weltanschauung zu verkünden, als die Ersten eines kommenden Geschlechtes Luft und Boden vorzubereiten, in denen die Enkel gedeihen können . . .

In einigen philosophischen Büchern, in einigen Kunstwerken, in einigen Menschen unserer Zeit findet sich, durch die Natur vorgebildet, Ausdruck und Ausgangspunkt des Künftigen. Zuerst Emerson, der Priester unseres Glaubens, der mit wunderbarer Lucidität Vergangenes, Gegenwärtiges, Künftiges erkannte. Er hat unter anderem in einem Essay das Wesen des Dichters mit absoluter Vollkommenheit, ohne

Möglichkeit des Einwandes oder der Ergänzung festgestellt. Folgende Sätze sind unsere Dogmen: „Der Poet ist ein Repräsentant der Menschheit. Das Kennzeichen und Creditiv des Dichters ist, dass er verkündet, was niemand voraussagen konnte." (Zwischenbemerkung: Wie könnten die Rückständigen zugeben, dass Maeterlinck ein Dichter sei? Vor seinem Reich verklärter, reif gewordener Menschlichkeit, ruhevoller Seelenseligkeit schaudert es sie. In diesen Höhen könnten sie nicht athmen.) „Der Dichter ist der einzige wahre Lehrer, er ist der einzige, der uns wirklich Neues sagt, denn er war bei der Erscheinung gegenwärtig und eingeweiht, die er schildert. Er ist es, der die Ideen schaut, der das causal Nothwendige ausspricht. Die Erfahrung jeder neuen Generation verlangt auch ein neues Bekenntnis, und die Welt scheint immer auf einen Dichter zu warten... Es ist nicht das Metrum, sondern ein Metrum schaffender Stoff, der ein Gedicht macht." (Zwischenbemerkung: Das sollten sich unsere Dramenschreiber merken, die „aus der Phantasie" dichten, und dann auf die Strasse laufen, um ihre „Dichtungen" nachträglich zu erleben.)

Ueber Emerson, den Philosophen der Moderne, sagt Maeterlinck, der das Leben der kommenden Zeit am tiefsten vorausempfunden und dichterisch am vollendetsten ausgesprochen hat: „Il est venu pour plusieurs au moment où il fallait venir et à l'instant où ils avaient mortellement besoin d'explications nouvelles. Les heures héroïques sont moins apparentes, celles de l'abnégation ne sont pas encore revenues; il ne nous reste plus que la vie quotidienne, et cependant nous ne pouvons pas vivre sans grandeur. Il a donné un sens presque acceptable à cette vie qui n'avait plus ses horizons traditionnels, et peut-être a-t-il pu nous montrer qu'elle est assez étrange, assez profonde et assez grande pour n'avoir besoin d'autre but q'elle même. Il n'en sait pas plus que les autres; mais il affirme avec plus de courage, et il a confiance dans le mystère." Indem Maeterlinck über diese verwandte und gleich geniale Natur spricht, entwickelt sich, sie fortführend, alle ihre Knospen zum Ausblühen bringend, seine eigene Weltanschauung: „Il n'y a ni grande ni petite vie, et l'action de Régulus ou de Léonidas n'a aucune importance

lorsque je la compare à un moment de l'existence secrète de mon âme. Elle pouvait faire ce qu'ils ont fait ou ne pas le faire, ces choses ne l'atteignent pas; et l'âme de Régulus, lorsqu'il s'en retournait à Carthage, était probablement aussi distraite et aussi indifférente que celle de l'ouvrier qui s'en va vers l'usine . . ."

Unter den Aposteln der Menschheitszukunft wird Friedrich Nietzsche vielleicht am meisten geliebt und betrauert werden. Er ist der Märtyrer des neuen Geistes. Mit Siegfriedskraft, Siegfriedsmuth, und -Uebermuth, nach fürchterlichen Kämpfen immer mächtiger, heiterer, zuversichtlicher auferstehend, nach den verwegensten Abenteuern der Gedanken immer neue Thaten ersehnend, warf er endlich den Zarathustragedanken in die Welt, stürzte alte Götter und Götzen, zerbrach die alten Tafeln des Glaubens und der Erkenntnis, vermass sich, wie Siegfried Wotans Speer zerhieb, das Heiligthum der bisherigen Menschheit zu erschüttern, bis das Schicksal ihn selbst vernichtete . . .

Der Musik aber als der seelischesten, vom Zufälligen, Materiellen ganz befreiten Kunst war es vorbehalten, zu gleicher Zeit, als Emerson zu wirken begann, lange vor Nietzsche und Maeterlinck, den erhabensten Ausdruck der modernen Seele zu finden. In den unendlichen Rhythmen und den tönend gewordenen Melodiegedanken von „Tristan und Isolde" verschwistern sich Urseele und Zukunftsseele. Das Mysterium des Daseins offenbart hier seinen transcendentalen Grund, das „Weltengeheimnis", das jeder Mensch wenigstens einmal im Rausch der selbstlosen Liebeshingebung in dem Ueberfluthen der Leidenschaft erfährt, tönt aus den Accorden, die Tristan begleiten, als er zu Kurwenal, in den Armen seiner Treuen in Kareol aus dem Traumleben seiner Krankheit erwachend, singt: „ . . . Wo ich erwacht, weilt' ich nicht; doch wo ich weilte, das kann ich dir nicht sagen. Die Sonne sah ich nicht, noch sah ich Land und Leute: doch, was ich sah, das kann ich dir nicht sagen. Ich war, wo ich von je gewesen, wohin auf je ich geh': im weiten Reich der Weltennacht. — Nur ein Wissen dort uns eigen: göttlich ew'ges Urvergessen! Wie verschwand mir seine Ahnung? Sehnsücht'ge Mahnung nenn' ich dich, die neu dem Licht des Tags mich zugetrieben? . . ."

Die Weltanschauung dieser Männer: Emerson, Wagner, Nietzsche, Maeterlinck, welche neben anderen, hier nicht Genannten die „moderne Seele“ repräsentieren, ist das organische Product ihrer Seelen, ihrer Gehirne, ihrer Nerven, die schon die neuen Fähigkeiten der nächsten Menschheitsstufe besitzen, und unserer Zeit, insoweit schon in ihr sich die Grundpfeiler aufrichten, auf denen die Zukunft ruhen wird. Kindisch ist es, diesen Denkern und ihren Anhängern die alten Grossen der Litteratur vorzuhalten, warnend und als Wegweiser. Diese Dichter haben aus ihrer Zeit und ihrer Natur heraus das Ideal einer nächsten Menschheitsepoche dargestellt. (Man denke an Wilhelm Meister's Wanderjahre.) Gewiss war der Ansatz zu ihrer Entwickelung sowohl in der damaligen Zeit, als in ihren Dichtern gelegen. Aber sei es durch einen Zufall, sei es aus geheimer Nothwendigkeit, richtete sich der Gang der Menschheit in andere Bahnen. Die Natur ist auch im Grössten verschwenderisch, grausam. Es liegt ihr nichts daran, auf ungeheuren Umwegen oder mit jähen Sprüngen ihre Ziele zu erreichen. Wir gehen einer Zeit entgegen, die Goethe nicht geahnt hat. Vielleicht behält sein Geist recht und seine Ahnungen erfüllen sich nach Jahrhunderten. Aber wir sind erfüllt von neuen Idealen, neuen Hoffnungen und neuen Wünschen. Jeder, der es vermag, unser Neues denen deutlich zu verkünden, die es schon dumpf ahnen und fähig sind künftigen Wachsthums, jeder, der dazu die geistige Macht von der Natur erhalten hat, ist uns „der Dichter“. Wir kennen keine „grossen“ und „kleinen“ Dichter; Vorboten und Herolde kommender Zeiten sollte man sie eher nennen. Vielleicht wird die unenträthselbare, tyrannische Natur auch diesen neuen Frühling, der in einigen Menschenseelen zu blühen beginnt, nicht zur sommerlichen Reife kommen lassen, so dass aus ihm wieder ein Neues, Höheres spriessen kann; wenigstens werden dann die späteren Geschlechter erkennen, wohin wir wollten und wie weit wir kamen. Jetzt ist es den meisten noch eine Utopia der Seele, was Emerson, Nietzsche, Maeterlinck von der Zukunft weissagen. [„Die Zeit.“ April 1898.]

Am Todestage
Conrad Ferdinand Meyer's.

So starb uns Conrad Ferdinand Meyer! Durch seinen Tod erinnert er uns, dass er die Liebe unserer Jugend war, zeigt uns verlassene Wege und die Richtung unseres Zieles von Neuem. Er stand an der Schwelle der modernen Welt, er sah sie und ersehnte sie unbewusst, aber sein Organismus fand nicht die Mittel und die Kraft — hinüber zu schreiten. Daher hat sein Leben und seine Dichtung den wunderbaren, krankhaften Reiz des Zwiespaltes. Daher erfand seine, dem Neuen zugeneigte Seele, die alte Formen nicht beiseite werfen konnte, jene Zwischenstands- und Uebergangsform seiner Lyrik, deren Wesen darin besteht: die Seele und ihre neuen, zartesten Blüthen in plastische Gebilde umzuformen. Er fand nicht die Kraft, wie die grossen Modernen, das Neue frei, gewaltig, unbekümmert ausströmen zu lassen, das Unendliche in unendlichen Melodien zu singen. Ja er hatte auch nicht diese grosse Fülle der wahrhaft Modernen. Er besass ein Krüglein von dem neuen Oele und jeden Tropfen, den es enthielt, wandelte er in funkelnde Krystalle. Den Mangel an überwältigendem Inhalt, Reichthum, unversieglichen Quellen ersetzte sein reinster Kunstverstand. Wie griechische Skulpturen und Reliefs leuchten seine Gedichte im Ebenmass der Schönheit und der Weisheit. Wie Tempel und weitgedehnte Säulenhallen sind seine grossen lyrischen und epischen Kunstwerke. Aber nicht Zeus und Juno, nicht Venus Anadyomene und Apollo haben in ihnen ihre Altäre. Nicht die vergangenen Götter und die vergangene

Seele sind es, vor denen Meyer seine keuschen und inbrünstigen Gebete spricht, sondern unsere Götter und unsere moderne Seele. Was uns Natur ist, d. h. die Summe aller der an uns und an dem Kommenden schaffenden Kräfte, das ist das Allerheiligste dieser antiken, stilvollen Gefässe, Statuen und Tempel, deren blendende, weisse Reihe C. F. Meyer's Werke sind. Nicht vor der Reinheit seiner Form erzitterte einst unsere jugendliche Seele in Entzücken, sondern vor ihrem verborgenen Inhalt, der sich mit unserem Innersten verband. Wir ahnten immer die Verwandtschaft, so sehr er sie selbst, stolz und sich wehrend, verbergen wollte. Seine plastischen Werke sind nicht aus kaltem Marmor wie die Platens', gebaut mit der Liebe zur Form als Selbstzweck, in ihnen verborgen zittert die duftende Blume der Mystik. Antik und mystisch, classisch und modern, künstlichste Kunst und übernatürliche Natur, d. h. Mystik sind die Essenzen seines Wesens. Es ahnend schrieb ich vor fünf Jahren dieses Gedicht über Conrad Ferdinand Meyer („Deutsche Dichtung" 1893):

„— Und staunend hielt ich an. Was hebt sich dort
Aufglitzernd aus dem grünen Aeste-Meer
In's Blau sich säulend, farbig, formenkühn
Mit Römerkraft und doch so griechisch klar?

Im Näherschreiten ist's ein Buchenhain,
Saftquellend Laubwerk. — Was von ferne mir
Gemeisselt schien und fremde Ueberkunst —
Das war ur-tiefe, deutsche Waldnatur!"

Jonas Lie.

Jonas Lie ist gleichsam das Centrum der norwegischen Dichtung. Von seiner grossen, einfachen Natur dringen befruchtende Strahlen in alle Künstlerseelen seines Landes. Man sieht aus jedem seiner Werke, wie er die Meister seiner Nation erzogen hat, die, wenn sie ihn auch an Genialität übertreffen, von seiner ruhigen, unerschütterlichen, aus dem fruchtbarsten Erdboden stammenden Weisheit Kraft und Saft gezogen haben. Manchen hat der Ruhm über ihn gestellt. Man spricht jetzt mehr von Ibsen, Garborg, Hamsun als von dem alten Lie. Ihre Quellen findet man in ihm. Wie reich musste der sein, der so Reichen zu geben hatte! Jonas Lie ist der Ibsen des Romanes oder wahrer ausgedrückt: Ibsen ist der Lie des Dramas. Jonas Lie hat es als Erster gewagt und vermocht, mit moderner Kunst das Leben der Bourgeoisie zu zeichnen, also das, was in unserer Vorstellung als die platteste Wirklichkeit lebt, für die moderne Kunst zu gewinnen. In diesem trockenen Boden wurzelt Jonas Lie, aus ihm zog er die Stärke seiner Natur und — siehe! — während Tausende darin verschmachten, gab es diesem Einen die herrlichsten Schätze. Was den anderen als Brachfeld erschien, aus dem man nur fliehen müsste, sei es in die romantischen Länder der Phantasie oder in die Märchengegenden der Geschichte oder in den überwuchernden Garten des eigenen Ichs, das gab diesem Einen die Krone des Dichters und die Reichthümer eines Fürsten. Wieder ward klar: alles, was lebt, harrt auf seinen Dichter, alles Seiende, mag es den Millionen noch so dürftig scheinen,

hält im Innersten einen Schatz verborgen, wartend auf den, der ihn hebe. Für die Künstlerseelen gibt es keinen Unterschied in den Objecten. Alles Wirkliche ist ihnen willkommen. Sie sind die Zauberer, die es von der falschen Form des Täglichen befreien, die sein Ewiges, Unendliches ans Licht bringen. Sie sind die grossen Reiniger und Erhalter der Dinge. Was der Dichter berührt hat, hat den Balsam, der es unsterblich macht im Reich des Geistes. Die Menschheit kann es nicht mehr verlieren. Darum wartet jede neue Zeit, jede neue Lebensform sehnsüchtig auf ihren Dichter, weil sie sich vor dem Untergange, vor der Einmaligkeit und Nutzlosigkeit ihres Daseins bewahren will. So sind die Dichter die wahren Baumeister der Menschheit. Um jede neue Entwicklung der Menschheit erhöhen sie das Gebäude der Cultur. Ohne sie würde das Kostbarste zugrunde gehen. Und indem sie auch das Künftige ahnend in sich tragen, weisen sie dem Werdenden und Gewordenen Ziel und Richtung. Nur Solche sind Dichter, anderen gebürt dieser hohe Name nicht. — — —

Der neue Roman Jonas Lie's Dyre Rein, eine Geschichte aus Urgrossvaters Haus, hat einen simplen Stoff. Man wundert sich nachträglich, wie aus diesen einfachen Fäden ein so herrliches Gewebe werden konnte, wie es dem Weber gelingen konnte, aus blossem Garn einen Königsmantel zu schaffen. . . . Der Roman hat nur ein paar grosse Capitel, die wie Acte eines Dramas wirken. Der erste: „Stillleben". Wir treten in das Haus des Bezirksrichters Orning. Die fünf Töchter sind in der Wirthschaft thätig. Sie richten dem neuen Assessor, der heute ankommen soll, das Zimmer ein. Dabei plaudern sie. Wie sie, in der Erwartung des unbekannten Mannes, über ihn phantasieren, öffnet sich die Seele eines jeden Mädchens und entblösst ihre geheime Hoffnung, Sehnsucht und damit ihr kommendes Schicksal. Die stolze und leidenschaftliche Natur der Aeltesten, Alida, die von der reichen Tante an einen Ungeliebten verlobt wurde, zeigt sich zuerst. Man merkt, dass sich dieses Wesen nicht biegen lässt, dass sie ihr Leben selbst bestimmen wird. „Ihr Gesicht hatte feste, charaktervolle Züge, die sie viel älter als ihre fünfundzwanzig Jahre erscheinen liessen, — die festen, scharfen Züge einer alten Familie."

Merete, die jüngste, die das Leben noch nicht bedrückt hat, die noch von den ungewissen Träumen ihrer Entwicklungszeit gleichsam verhüllt wird gegen die Erkenntnis des Wirklichen, Harten, bebt vor dem Erwarteten. Sie spürt mit den intuitiven Kräften der unberührten Weibseele, dass etwas Neues, unerhört Schönes und doch Notwendiges kommen werde, sowie der Pflanzenkeim unter der Erde das Nahen der Frühlingssonne spürt und das Licht ahnt. „In ihrer feinen, leichten Gestalt ist etwas eigenartig Unfertiges oder Schwaches. Die schwere, aschblonde Haarfülle senkt sich gleichsam ein wenig schief auf die Schulter." Dann Marianne, die unberechenbare mit ihren Launen, die man nicht errathen und denen man nicht widerstehen kann. Eufemia, die jüngferliche, die sich vor Allem auf die Eroberung des reichen Assessors freut, und endlich Barbara, die Ziehtochter, „fett, rundlich, von einem ganz andersartigen Familientypus, mit einem gutmüthigen, ausgeprägt praktischen Gesicht und ein paar kleinen, scharfen, blauen Augen". — Am nächsten Tage hört man einen Wagen anrollen. Der neue Assessor, Dyre Aakisen Rein steigt aus. Der Haushund bellt den Fremden wüthend an. Der Assessor geht zu dem Hunde, spricht mit ihm, darauf kriecht Ajax tief in seine Hütte hinein, als schäme er sich wegen seines schlechten Betragens. Der Fremde, der so unversehens in dies weiche Nest von jungen Mädchen und Frauen verschlagen wurde, zeigt sich als ein rauher Sonderling, der mit Thieren besser zu leben weiss als mit sanften Menschen. In dem Masse, wie die vier Schwestern ihre Ansprüche auf ihn aufgeben, wächst die Liebe der jungen Merete zu ihm. Ja, sie hatte ihn schon geliebt, bevor sie ihn gesehen. Am Tage vor seiner Ankunft sah ihre erregte Phantasie ihn in einer Vision, sah sie starr vor Entsetzen den schmerzvoll leidenden Ausdruck auf seinen Zügen. Während um die Beiden her sich das vielfältige Leben der Familie abspinnt, Marianne ihren Verehrer stehen lässt, Alida den Verlobten zurückweist, um den armen, aber geistig hohen Koigstadt zu heirathen, Zwiespalt zwischen Vater und Mutter erregt und wieder beigelegt wird, zwischen den reichen und den armen Jahreszeiten, lärmenden Festen und tiefer Einsamkeit, wächst Merete's und Dyre Rein's Liebe, bis ihre Seelen

ineinanderschlagen und sie sich für das Leben versprechen. Merete's Liebe ist ohne Grenzen, ohne Bedenken, ohne Fluth und Ebbe, in immer gleicher Höhe: die Liebe der Frau zu ihrem Erlöser, der ihr die Pforten jenes Gefängnisses öffnet, in dem sie, unbewusst ihrer Kräfte, ein vegetatives Leben führte, und sie hinaus zum bewussten Leben für den Geliebten leitet. Aber Rein kann diese Liebe nicht wiedergeben. Er erlebt das umgekehrte Märchen von der Melusine in sich. Dyre Rein ist ein vom Leben Ausgeschlossener, ein von den Menschen und ihrer Gesellschaft durch das Schicksal Getrennter. Darum hat er sich mit seiner leidenschaftlichen Seele an die Natur, an Jagd und Thiere gebunden. Da erlebt er den Ersatz für die menschlichen Freuden. Erst die Liebe zu Merete bringt ihm den heftigen Kampf. Jetzt muss es sich entscheiden, in welches Reich er kommen soll, in sein einsames, in dem er so lange ausgeharrt hatte, oder in das bewegte, menschliche, dem seine Braut angehörte und welches er mied, weil er fühlte, dass ihn etwas ewig von dort trenne. Seine Natur siegt. In das Alte kann er nicht zurück, vor dem Neuen hält ihn das Entsetzen ab. Einen Tag vor der Hochzeit thut er das, was als dumpfe Ahnung ihn früher nie sein Glück hat geniessen, ihn nie an sein Glück hat glauben lassen. Er stürzt sich in den Strom. Merete liest seine zurückgelassenen Briefe. „— — — Es hat nichts genützt. — Es hat nichts genützt. Ich glaubte, ich könnte ihm entfliehen, indem ich in die Stadt zog, ins Ausland reiste! — Mich aber kann die Einsamkeit des Daseins mitten im Menschengewühl überfallen und zwar da am schlimmsten! — Sie stehen so klar vor mir, meine frühesten Eindrücke! — Ich sass auf der Erde und spielte und hörte die gedämpfte Unterhaltung meiner Mutter mit der Hebamme, — wie etwas, das einem Nagel und den Ansatz zu einem Finger glich, mir, als ich ein Jahr alt war, aus dem Rücken operiert wurde. — Es war ein Nagel und nicht die Spitze einer Klaue, versicherte die Madame. Und die Mutter legte wiederholt Nachdruck darauf, dass es verschwiegen werden müsse. — Ich konnte seither an nichts weiter denken. Es stand mir immer vor der Seele, ich fühlte gleichsam einen Griff in den Rücken, als sei etwas Unsichtbares hinter mir

drein. — Und dann diese Sage von den Missgeburten in unserer Familie, die in unserem Hause durchsickert, — von etwas, das in jedem siebenten Glied gesühnt werden müsste. — Ich fieng an, die Menschen zu scheuen — suchte die Einsamkeit, hatte zu Zeiten das fürchterliche Gefühl, in meinem Körper eine zweite Person zu besitzen, mit mir herumzuschleppen, deren Zehen und Hände aus mir hervorguckten — — —." Dies war der geheimnisvolle Grund von Dyre Rein's Menschenscheu und Angst vor dem Glücke. Er fühlte sich als ein Gezeichneter, als einer, der fremden, unheimlichen Mächten verfangen war, die es nicht zuliessen, dass er durch die Liebe eines reinen, unschuldigen Kindes von seinem Fluch erlöst werde.... Das letzte Capitel „Epilog" handelt nach 30 Jahren. An dem ehemaligen Hofe Ornings residiert jetzt der reiche und mächtige Koigstadt mit seiner Gattin Alida. Die zwei Jungfernstübchen aus der Bezirksichters-Zeit werden jetzt von Fräulein Merete Orning bewohnt. Sie hütet beständig das Bett und es hat sich in der jüngeren Generation gleichsam etwas Sagenhaftes um sie gewoben. Nach dem Tode ihres Bräutigams blieb sie immer bettlägerig. . . . Jetzt besucht Marianne, die eine stattliche Matrone mit weissen Haarpuffen geworden ist, in deren pockennarbigem und ein wenig knöcherigem Gesicht ein paar lebhafte Augen sich zuweilen zu einem Blinzeln zusammenkniffen, als forsche sie, was den Dingen zu Grunde liege, ihre Schwester Merete, die „ihren grossen Kummer nicht verwinden konnte". „Marianne blinzelte mit einem eigenartigen grübelnden Ausdruck zu der Schwester hinüber: — Es war mir früher immer so traurig zu denken, dass du dalagst, Merete. — Jetzt aber habe ich angefangen, mich damit auszusöhnen. Wenn man so einfach und aus einem Guss ist, wird man auch ganz und gar gebrochen! — Du warst nicht mehr imstande, es mit der Welt aufzunehmen."

Da klopfte das Mädchen an die Thür und rief Frau Marianne zum Thee hinunter.

Marianne stand einen Augenblick da, als kämpfe es in ihr.

Dann beugte sie sich über die Schwester und flüsterte in heftiger Gemüthserregung:

„Wäre mir eine grosse Liebe im Leben beschieden worden, — so würde ich gern dalliegen, wo du liegst, Merete!“ —

So schliesst dieses Buch in den mildesten Accorden, ähnlich wie die Musik des Liebestodes in Tristan und Isolde. Der tiefe Dichter der „Niobe“ und des „Grossvaters“ hat ein neues Kunstwerk geschaffen. Jonas Lie's letzte Bücher sind die Vollkommenheit. Das Herrliche und Grosse, das Tragische und Heitere des Lebens werden mit höchster künstlerischer Reife zu einem Neuen, Organischen verbunden, das uns wie ein zweites reicheres Leben erscheint, aber doch fortwährend mit dem Wirklichen in Beziehung bleibt, immer auf das Wirkliche als auf seinen Grund weist. Indem Jonas Lie ein von allen kleinen Zufälligkeiten, Grausamkeiten und sinnlosen Hässlichkeiten gereinigtes Stück des Lebens mit der Kraft seines Künstlerthums dargestellt hat, wo jedes Wort und jeder Mensch eine tiefe Beziehung zu dem von ihm erkannten Gesetzen des Seins hat, leistete er Vollkommeneres als die Natur selbst. Alle Personen, die er geschildert, haben jene eigenthümliche, mystische Schönheit, die nur der Künstler vermöge seiner intuitiven, angeborenen Kräfte schon im Leben an den Menschen sieht. Die Uebrigen, die den sechsten Sinn nicht haben, können das erst geniessen, wenn es ihnen der Dichter in seinem Werke reicht. Darum erscheint ihnen an seinen Gestalten etwas Ueberirdisches, ein innerer Glanz und ein Mass der Bewegungen, das sie selbst im Leben nie wahrzunehmen vermochten, und darum danken sie dem Dichter, der ihnen wie ein Gott scheinbar nicht Existierendes zeigt und zum Genusse schenkt. Jonas Lie's Dichtung ist das in den Dingen und Menschen liegende Ideal ihrer selbst. Ja man kann sagen, er hat wie jeder grosse Dichter des höchste Menschliche geleistet, indem er die Formen selbstschaffend und vorauswissend darstellte, nach denen sich das Leben vermöge der in ihm treibenden Kräfte sehnt und die es einmal erreichen wird. [„Die Zeit.“ Juli 1897.]

Fjodor Ssologub.

Es ist ein Beweis für die Macht der europäischen Bestrebungen, dass auch in Russland der allgemeine Zug unserer Zeit nach Verfeinerung und Nuancierung des Lebens erkennbar wird, dass die Sehnsucht nach dem Ausgleich der inneren und äusseren Welt zur Schönheit und zum Frieden, die Sehnsucht der höheren Menschen aus der Verworrenheit der Dinge zur Wahrheit, aus der Disharmonie der Seele zum Glück des ruhevollen Hinlebens und Geniessens zu dringen, sich auch dort in künstlerischen Werken zu offenbaren beginnt. So seltsam uns die Vorstellung anmuthet, es gibt in Russland mitten unter diesem brutalen, naiven, dumpf ergebenen oder leidenschaftlich kämpfenden Volk als verborgene Ausnahmen, von den anderen nicht bemerkt oder verfolgt, ein paar Menschen, deren complicierte Seelen so fein, empfindlich und bedürftig sind, als lebten sie in irgend einem der Decadence-Centren des westlichen Europa. Ueber sie gibt uns der Roman „Schwere Träume“ von Fjodor Ssologub, einem neuen russischen Dichter, Kunde. Der Roman stellt den doppelten Kampf eines dieser Menschen dar: den Kampf gegen die verlogene und dumme Gesellschaft und den Kampf seines Inneren, aus den Qualen der Disharmonie, dem Lebensekel und der Lebenssehnsucht, zur Freiheit und schmerzlosen Ruhe zu gelangen.

Der Held heisst Wassili Markowitsch Login, Lehrer am Gymnasium einer kleinen russischen Provinzstadt. Der Dichter schildert ihn an irgend einer Stelle so: „Er ist etwas über

dreissig Jahre alt, schmalschulterig; seine Haut ist fein, leicht erröthend, jedoch schwach. Seine kurzsichtigen, grauen Augen blicken zerstreut, genau sieht er sich weder die Menschen noch die Gegenstände an. Sein Gesicht scheint müde zu sein, die Lippen lächeln schwach, gleichgiltig — faul oder auch spöttisch. Seine Bewegungen sind matt, die Stimme ohne Klang. Seine Hände sind niemals warm. Hie und da macht er den Eindruck eines Menschen, der über etwas, was er niemand sagen wird, nachdenkt." Die Seele dieses Menschen, der es vergeblich versucht hat, die bedrückende Verwirrung des Lebens mit dem Verstande zu erkennen, zu enträthseln, über die Widersprüche hinwegzuschreiten, seine ziellose Sehnsucht zu meistern, Herr über sich zu werden, ist zwiespältig, krank, müde und entmuthigt. Endlich, nachdem er die Illusionen: Liebe, Reichthum, Glück beiseite geworfen, durstet er nur nach dem lebendigen Leben, ohne Scrupel und Dogma, nach einem Leben, wo man alle Ziele von morgen verlässt, damit das unerreichte Ziel leuchten solle. Er fühlt sich in seinem Verhalten den Menschen und ihm selbst gegenüber verwickelt. Es fehlt ihm die Leuchte. . . .

Nachdem er viele Jahre äusserlich ruhig, im Innern gequält, zerstört, hingelebt hatte, kommt endlich die Zeit der Entscheidung. Er hat in dieser Stadt, deren Gesellschaft aus nichtswürdigen Beamten, dummen Bürgern und rohen Bauern besteht, zwei Frauen kennen gelernt, von denen jede, obwohl in entgegengesetzter Art, seine tiefe Theilnahme erregt. Die eine ist Klawdia Alexandrowna Kultschizkaja, die andere Njuta Jermolina. Klawdia ist die Tochter der reichen Gutsbesitzerin und Witwe Sinaida Romanowna Kultschizkaja, die mit ihrem angeblichen Cousin Paltussow lebt. Mutter und Tochter sind von der gleichen, leidenschaftlichen, rücksichtslosen Natur, beide vom heissen Lebensdurst erfüllt. Klawdia kennt das Verhältnis Paltussows zu ihrer Mutter. Als dieser noch immer schöne, verführerische und geistvolle Mann, den sie, ohne es sich bewusst zu sein, liebt, sich ihr zuwendet, sucht sie bei Login Rettung. Ihre unerklärliche, lockende Schönheit zieht ihn an. Er fühlt eine Art zärtlichen Mitleids für sie, weil er weiss, wie verwandt ihre Naturen sind. Dieses Mitleid hielt er einst

für Liebe zu Klawdia. „Doch wurde aus diesem angestrengten Verhältnis nichts. Sie konnte ihre Annäherung nicht Liebe nennen, und sich selbst betrügen wollte sie nicht. Login war schon längst gewohnt, jede Regung seines Herzens in frucht- und kraftlosen Reflexionen zu ersäufen.“ — Er merkte endlich, dass Klawdia ihm, vielmehr jenem nervösen, leidenschaftlichen Theil seiner Seele, nur der Anlass war, den fernen, unbestimmbaren Traum von höherem Leben greifbar zu machen, und sah ein, dass dies künstlich in ihm herangezogen war, dass auf diesem Wege, mit diesem Theile seiner Seele, diesem decadenten, krankhaften Theil kein wirkliches Leben zu erreichen war, dass dieser nur unfüllbare Phantome, Phantasien seiner Nerven, unechte und schmerzliche Gefühle erzeugen konnte. Immer mehr zieht es ihn zu Njuta, die dem kräftigen, lebensfähigen Kern seiner Natur entspricht, die ihn in das Wirkliche, Erreichbare des Glückes leiten kann. Njuta und ihr Vater und Bruder, die in der Nähe der Stadt auf ihrem Gut ein einfaches, bäuerliches Leben mit der Zufriedenheit kräftiger, seelisch und körperlich gesunder, natürlicher Menschen führen, sind diesen beiden — Login und Klawdia — als die Menschen der reinen Instincte gegenübergestellt, die unbekümmert ihrem harmonischen Wesen folgen und, ohne Zweifel und Sehnsüchtelei, das Leben nehmen, wie es ihnen gegeben ist. Auf Login wirken diese Leute wie Sonne und Luft nach schwülen Nebeln. Aber noch ist er selbst nicht imstande, den Wall seiner Vergangenheit, dass Gestrüpp seiner unklaren, quälenden Gefühle und Anschauungen zu durchbrechen, um bei ihnen als freier Mensch zu landen . . . „Njuta war für ihre zwanzig Jahre üppig entwickelt; die Schultern rund, der Busen hoch. Wegen ihres Gesichtes kann sie nicht für schön gelten; für strenge Schönheitstypen ist es, wenn auch lieb, doch unregelmässig, und für eine Schönheit im russischen Geschmack hat sie andere Augen, gross und schön, jedoch zu aufmerksam, und die goldige Bräune der Haut. Dafür erräth man unter den Falten ihres Sarafans einen schönen und kräftigen Körper. Die kurzen Aermel entblössen schlanke und starke Arme . . .“ Njuta, die körperlich und seelisch voll Gesundheit und unerschütterlicher Festigkeit, frei

von jedem Skepticismus und jeder Unwahrheit ist, entspricht, wie Klawdia der krankhaften Seite von Login's Wesen, seiner im Innersten und Tiefsten ruhenden Gesundheit. So wird sein Kampf, der bisher im Gehirn und in den Nerven sich abspielte, in diesen lebenden Symbolen seiner Zwiespältigkeit auch lebendiger, äusserlicher, stürmischer.

Wie in der Seele der Frau das wahrhaft Menschliche verschlossen ist und sich aus ihren unbewussten Handlungen dem Künstlerauge offenbart, so ist auch in ihrem Wesen das Nationaleigenthümliche klarer, fester, ausgeglichener zu sehen als beim Manne, der durch den Einfluss der kosmopolitischen Ideen immer mehr zum Weltbürger verflacht worden ist. Die Frau folgt unerschütterlich den in ihrem Innern ruhenden Befehlen, sie folgt ihrer eigenen Natur wie dem Schicksal. Der Mann aber, der Ausgleicher, Nivellierer, der Opportunist und Gehirnmensch, der, wenn er kein Künstler ist, nur im Positiven, Bewussten lebt, hat es verlernt, seiner geheimen Natur zu folgen, ist auch seelisch kein Autochthone mehr wie die Frau, sondern ein Mischling, ein Gartengewächs, keine Waldblume der Natur, vielmehr ein von der Cultur zu ihren Zwecken Gezüchteter . . .

Njuta und Klawdia repräsentieren Login's Seele und dem tiefer Schauenden auch die Seele Russlands. Klawdia ist die moderne europäische Decadence, übernervös, in ewiger Unruhe, leidenschaftlich oder gelangweilt, skeptisch dem Leben nicht gerade ins Gesicht blickend, sondern es als Feind betrachtend, argwöhnisch, mit der Absicht es zu überlisten, oder wenn dies nicht geht, durch einen wahnsinnigen Angriff es zu überrumpeln. Der Geschmack des Lebens ist ihr bitterlich süss, seine Farbe: grün und gelb, Unreife und Verwelken. „In der Vergangenheit eine verbitterte Jugend, Qualen des Neides, unmögliche Wünsche . . . das Einstürzen der Hoffnungen . . . der Ideale! Und wenn sie auch vorwärts blickt — eine Finsternis . . . Ueber all dem das Wallen der Leidenschaft." — — — Dagegen Njuta: die Lebenskraft, natürliche Einfachheit, Wahrheit, ein Wesen mit ungebrochenen Instincten, wie die Natur ihren inneren Gesetzen allein gehorchend und darum manchmal scheinbar grausam. „Sie ist einfach und rein wie das

Wasser einer Bergquelle.“ Sie ist das Symbol der Urkräfte, die unter allen Völkern allein im russischen sich erhalten haben und jetzt ruhig wie ein vergrabener Schatz in ihm liegen, auf den Tag wartend, wo sie zu ihrer Bethätigung aufgerufen werden und dem kranken Europa, indem sie es überwinden, Macht und Gesundheit bringen werden.

Login, der sich immer nach allen Seiten streckt und zwei Wahrheiten zugleich sieht bei jedem Ding, in dessen Seele alles Widerspruch ist, empfindet Njuta's Nähe wie eine Heilung. Ihre Gespräche machen ihn hell und freudig. Einmal begegnet er Njuta plötzlich. „Sie war im Sarafan und barfuss. Das rothe Kopftuch warf einen Schatten auf ihr gebräuntes Gesicht! Es lächelte Login an.“

„Das ist eine Begegnung,“ sagte sie. „Sie spazieren hier, nicht? Und ich geschäftlich.“

„Wohin, wenn man fragen darf?“

„Sehen Sie dort das Dorf — dort habe ich etwas zu thun. Der Vater hat mich geschickt. . . .“

„Etwas Wohlthätiges?“ fragte Login bitter lächelnd, liess Njuta vor und gieng hinter ihr.

Njuta lachte auf und fragte:

„Sie lieben nicht die Wohlthätigkeiten?“

„Bitte, was sind das für Sachen? Die Unterhaltung der Satten,“ antwortete er und blickte düster auf die schmalen Tragbänder ihres Sarafans.

„Und ich glaube, dass das eben die richtigen Sachen sind. Nur das Wort ist nicht gut, ein Bücherwort. Und man hat es auch zu oft und ungeschickt gebraucht. Aber die Hilfe. . . . Ja, wir satten Leute, wie Sie das nennen, haben nicht einmal was anderes zu thun.“

„Es gibt bessere Dinge.“

„Welche?“ — fragte Njuta, indem sie Login ansah.

„Das Suchen der Wahrheit.“

„Das ist ein — Abstractum. Aber die Wahrheit ist weder im Guten noch im Bösen, sie ist nur in der Liebe zu den Menschen — und zur Welt, zu Allem. Alles ist gut zu lieben, der Stern und die Kröte.“

„Es wird wohl wenig Wahrheit in der Liebe sein.“

„Das ist aber so. Die Menschen suchen die Wahrheit und kommen zur Liebe. Ich stelle mir vor, dass das der Gang war.

Zuerst lebten die Menschen der Hoffnung. Die Hoffnung betrog öfters und rückte immer weiter: die Juden erwarten den Messias, die Christen hoffen auf das zukünftige Leben, — da begannen die Menschen dem Glauben zu leben. Die Zukunft gehört der Liebe."

„Mir scheint, „sagte Login," Sie glauben, dass der Glaube und die Hoffnung die Liebe stören?"

„Ja, ich glaube das. Mir scheint Folgendes: die Hoffnung ist so unruhig, egoistisch, mit ihr kann sich weder der Glaube, noch die Liebe vertragen. Der Glaube ist zu genau, — vor ihm zerfliesst die Hoffnung, und die Liebe wird bezähmt. Man hofft ja nur dann, wenn es so oder so sein kann, — hier ist aber alles so klar, wie in einem Märchen: gehst du rechts, — verlierst du das Pferd, links — den Kopf, wähle nun das Gute und das Böse. Worauf soll man hoffen? Lieben kann man nur frei, nicht nach Formeln. Dann wird die Liebe den Menschen sein, wie Luft."

„Und das Paradies auf Erden ist fertig?" fragte Login spöttisch.

„Ich weiss nicht, vielleicht wird sie grausam sein."

„Die Liebe — ist ein Nonsens," sagte Login zerstreut. „Unsere Liebe ist nur Eitelkeit, nur ein Bestreben, das eigene Ich zu vergrössern, — ein unrealisierbares Streben."

„Haben Sie es empfunden?"

„Seinen Durst," rief Login sehnsüchtig aus. „Oh, Anna Maximowna, sagen Sie, glauben Sie an diese zukünftige Menschenliebe?"

„Ja, ich glaube," antwortete Njuta lächelnd. — — —

In diesem Gespräch grenzen sich die Charaktere Njuta's und Login's scharf voneinander ab. Wie eines Propheten Glaube tönen Njuta's Worte, klar, fest, aus tiefer Wahrheit heraus. Dieses Wesen muss die Kraft haben, den Geliebten aus den Abgründen seiner zerklüfteten Seele zu retten, ihn empor zu heben, zu sich empor, zu ihrer reinen, festen, heilenden Natur. Es gelingt ihr. Login geräth in Kampf mit der

Gesellschaft der Stadt. Durch Verleumdungen wird das blöde, geängstete Volk auf ihn gehetzt. Er, der Nihilist, hätte die Cholera gebracht, in die Häuser und Scheunen verbreitet, um das verachtete Volk zu vernichten. Sein Feind Motowilow, ein Hochstapler, der es zu Ehren und Reichthum gebracht hat, streut in der Stadt das Gerücht ärgster Unsittlichkeit über ihn aus. Login, verzweifelt über den Widerstand dieser Gesellschaft, im Innersten zerfahren, noch nicht klar über seine Liebe zu Njuta und doch schon mit der Vorahnung eines anderen zukünftigen Lebens, tödtet nach einem Gelage den schurkischen Motowilow.

Diese That hat die Umwälzung in seinem Wesen bewirkt. Aus der höchsten Verwirrung, aus seinem seelischen Krieg rettet ihn diese That. Wie auf einen höheren Befehl, richterlich, hater sie verübt. „Motowilow! das ist ein Mensch, der kein Recht zum Leben hat!“ sagte ihm einmal Njuta. . . . Jetzt will ihm Njuta helfen, in Gemeinschaft mit ihm das Leben tragen. Noch immer ein Zweifel Login's. „Njuta, wenn du wüsstest! Liederlichkeit, Schlemmerei, schlaflose Nächte, trübe Tage. . . . Wie von sich das Vergangene werfen? Ein Wunder muss kommen — und ich glaube nicht an Wunder.“

„Mein Lieber, die Liebe macht Wunder. Es gibt ein Feuer, auf dem alle unreinen Gedanken verbrennen. Versuchen wir aufzusteigen. Wollen wir sehen, ob wir die Gipfel des Glückes erreichen können — die Liebe ohne Begierden. Wenn wir das nicht erreichen, ist es besser zu sterben.“ — —

Login's Zwiespältigkeit, der Kampf seiner zwei Seelen, der Sieg Njuta's, der Sieg der Lebenskraft ist der eigentliche Inhalt des Romans. Daneben ist eine vollständige Schilderung der russischen Gesellschaft, die sich in der Provinzstadt gebildet hat. Mit einer merkwürdigen, eigenartigen Technik der Psychologie und Erzählung stellt Ssologub seine Menschen dar. Es liegt in ihr etwas so Compliciertes, Undefinierbares wie in den Charakteren, die er darzustellen liebt.

Weil die Helden Login, Njuta und Klawdia neben ihrer persönlichen Wahrheit noch in tiefer Symbolik Russlands Zwiespältigkeit, seine Krankheit der Oberfläche, und seine Gesund-

heit und Kraft im verborgenen Innern zeigen, ist dieser Roman noch mehr als eine wunderbare Seelenschilderung einiger sehr complicierter, dem gewöhnlichen Auge unerklärbarer Fin de siècle-Naturen, es ist der Roman des modernen Russenthums selbst, dessen innersten Kern Fjodor Ssologub intuitiv erfasst und in lebendigen, plastischen Symbolen dargestellt hat. Wer dieses vollbringen konnte, muss ein grosser Dichter sein.

[„Die Zeit." October 1897.]

Einsame Seele.

Ein schmales Buch mit einer seltsam schönen Zeichnung auf dem Titel. . . . Die tiefe Stimmung, die aus dem Bilde auf den Beschauer zieht, verbietet, es gleich zu durchblättern. Der Blick ruht lange auf dieser schlanken, müden, Grau in Grau hingezeichneten Frauengestalt, die still dasitzt, wie in einen Traum verwoben, das Haupt ein wenig neigt und in die Ferne schaut. Das Gewand, welches sich in reichen Falten an ihren Leib schmiegt, sinkt von der Schulter, den Nacken entblössend, herab. Die schlanken Arme sind auf den übergeschlagenen Knien gekreuzt, die linke Hand liegt schlaff unter der zusammengeballten rechten. Von dem zarten, schmalen, durchseelten Kopf strömen die schwarzen, wirren Haare über den Rücken und auf die Schulter. —

Eleonore Duse ist der Gegenstand dieses Bildnisses und Eleonore Duse ist der Inhalt dieses Buches. Sein Titel heisst: „Einsame Seele." Die Dichterin Neera, Landsmännin und Freundin der grossen Schauspielerin, hat es unternommen, ihre Seele zu schildern, ihre einsame Seele, die als kostbares und geliebtes Eigenthum in der Erinnerung von Tausenden über allen Ländern unvergesslich weilt. Es sind keine Memoiren, nicht die kleinlichen Nachrichten, Anekdoten, Schilderungen der Reisen und Triumphe, mit denen sonst berühmte Schauspieler litterarisch auftreten und enttäuschen. Die dürftige Handlung dieses Buches ist wohl erfunden. Sichtlich tragen die schlichten Ereignisse, die hier erzählt werden, den Charakter von Symbolen. Hinter diesen äusserlichen Zeichen verbirgt sich oder offenbart sich vielmehr die sublime, unfassliche und schwer ins Dichterische zu gestaltende Seele der Heldin. Aber schliesslich gewinnt man aus

den vielen, kleinen, scheinbar ohne tiefere Bedeutung unwillkürlich aneinandergereihten Zügen ein wunderbar klares, wunderbar ergreifendes, ohne Lücken ineinanderschliessendes Bild, aus dem jeder die Duse erkennt, wie man aus Tausenden ihre Stimme, ihren Blick, ihre Haltung erkennen würde.

Das unvergleichliche Wesen der Schauspielerin hat die ihr geistesverwandte Dichterin zu einem unvergleichlichen Dichtwerk entzündet. Hier erst, in dieser kurzen, schlichten, klaren, immer sanft geschwungenen Erzählung, nicht in der Unzahl von ekstatischen, ins Masslose gesteigerten Hymnen, die man nach jedem Wanderzug der Duse in allen Sprachen lesen konnte, ist ihr das litterarische Denkmal gebaut. Die Wenigen, welchen der Genuss des Theaters nicht behagt, die feineren Naturen, welche es schmerzhaft empfinden, hier von den Gefühlen der Masse überwältigt zu werden, finden das Kunstwerk der Duse in diesen Blättern wieder, nur auf ein höheres und freieres Postament gestellt. Hier ist ihnen der einsame Genuss ihrer Seele gestattet, die laute Begeisterung, der Coulissenwirrwarr kann sie hier nicht verletzen. Indem dieser Roman das Unvergängliche der Duse, ihre Persönlichkeit, den Kern ihres Wesens mit intuitiver Kraft ergreift und in Schönheit festhält, gewinnt er eine Bedeutung, die dem Kunstwerk als solchem versagt geblieben wäre. Das gespannte Interesse, das man ihm jetzt überall entgegenträgt, verdankt er diesem besonderen Inhalt. Man liest ihn mit jener Scheu und Ehrfurcht vor dem Räthselvollen des Genies, welche im Theater die verwirrte Menge der Zuschauer zu einem Lauschenden, zu einem Erschütterten, einem Rasenden verwandelte. In der Form des Buches ist die Illusion gewahrt, als rede die Schauspielerin selbst. Es wird fingiert, dass sie dem Manne, bei dem sie vor Allen das tiefste Verständnis empfunden hat, der für sie auch nach dem Ablauf ihres kurzen Beisammenseins der Einzige geblieben ist, von ihrem Leben erzählt. Darum trägt das Buch die Widmung: An Sir Lawrence Dudley, Marquis von Middlesorth, wo immer er weile. Auf diese Weise ist eine mehr lässige, unbekümmerte Art der Erzählung gestattet, mit allgemeinen Betrachtungen, Ausblicken, auch mit Erinnerungen an die Zeit des schauspielerischen Wirkens,

trotzdem der gegenständliche Bericht nur bis zu ihrem Eintritt in diese Kunst geführt wird. So sagt sie einmal im Verlauf des Buches: „Eine genaue Beschreibung des Milieus, in dem ich meine Jugend verbrachte, jener armseligen, prosaischen Umgebung, könnte die Feder eines Veristen reizen. Doch ich weiss, Sie verschmähen die Darstellung des Vulgären und ich selbst würde nur mit Betrübnis meinen Blick über jene Trümmer schweifen lassen, wo ich so viel gelitten, für die ich aber weder Bitterkeit noch Hass und, fast möchte ich sagen, auch kein Andenken in mir bewahrt habe. Nur vereinzelte Scenen, gewissermassen Fragmente meiner ehemaligen Existenz, welche die Zerstörung überdauerten, will ich Ihnen erzählen. Es ist ja auch eine echte Frauenarbeit, dieses Lostrennen der gestickten Blumen von dem schäbigen Kanevas einer alten Decke. Ach, arme Blumen! Viele von ihnen zerfallen mir unter den Fingern und keine einzige wird auf anderen Stoff sich übertragen lassen.“ Zuerst berichtet sie von ihrer Jugend, die sie als einsames, ungeliebtes, unwissendes Kind, mit einer Zukunft voll Elend und Mühsal vor Augen, durchlebt hat. „Ohne sie zu kennen, verzichtete ich auf alle Freuden der Welt. Das Merkwürdigste ist, dass ich schmerzlos darauf verzichtete, und als nun das Feuer der Jugend gewaltsam auflodern wollte, musste es, statt emporzuflammen, in mich hineinbrennen. Soll ich mich noch deutlicher erklären? Ich wuchs ganz in mich hinein.“ Sie wohnt bei einer alten Verwandten. Ohne Liebe und Interesse für die Familie, und darum für dumm und herzlos gehalten, lebt sie gleichgiltig hin, bis es ihr einmal gelingt, allein vom Hause zu gehen. „Zum erstenmale bemerkte ich, dass der Himmel so viel Farbentöne hat, vom dunkelsten Blau bis zum hellsten Rosa. Und das Alles war in einen weissen, zitternden Wolkenschleier gehüllt. Und die Bäume mit ihrem leisen Geflüster und ihrem süssen Duft schienen mir lebendig, und in Licht, in Luft und Schatten war eine Seele. Ich breitete die Arme aus und hielt sie eine Weile so. Dann stieg ich höher, immer höher. . . . Aufrecht, hocherhobenen Hauptes und mit dem Blick den unermesslichen Raum umfassend, rief ich: „Gott!“ Ich schrie es in die Weite, und zum erstenmale ermass ich die Kraft meiner

Stimme und wunderte mich, dass mein Ruf so sanft am grünen Abhang verhallte, ohne Tadel, ohne Widerspruch zu finden. „Gott, Gott, Gott!“ Dreimal rief ich's und dreimal hört' ich's. Und mit mir hörte es die Natur und sie war Zeugin meines frommen Cults. Ich hatte in diesem Augenblicke mich irgend Jemandem vermählt.“

Von da an lebt das grosse und schlanke Mädchen mit den zarten Schultern und kindlichen Armen, an dessen Formen sich kaum erst eine Spur von Weiblichkeit zeigte, in einem Dasein, das mehr Halbschlaf war und welches nur Visionen häufig unterbrachen, sich in der Einsamkeit entflammend, jener Einsamkeit, die sie wie ein schützender Zauber nie verliess. „An den Abenden meiner grössten Triumphe, wenn das Theater erbrauste und Tausende von Händen mir Beifall klatschten, da war mein Aeusseres wol bewegt, doch mein wahres, immer somnambules Ich wunderte sich über all den Lärm und suchte noch im Dunkel seine innere, einsame Strasse. Wahrlich, etwas ist in mir, das mich ganz gefangen hält.“ In ihrer Entfremdung von den Menschen, bei dem Mangel an Bildungsstoffen und geistigen Genüssen wächst auf dem unbekannten Boden ihrer Seele eine mystische Liebe zu todten Gegenständen, zu einzelnen Theilen der Natur, zu dem Vaterlande, ja auch blos zu hohen Worten, die Seltenes, Begehrenswerthes, Fremdes ausdrücken, und diese Liebe treibt in seltsamen, verborgenen, aber tief glühenden Empfindungen eine Art inneren Zaubergarten hervor, in dessen berauschenden Düften und phantastischen Farben sie andächtig betet oder verzückt schwelgt.

Sie erzählt einmal, wie diese Anhänglichkeit an das Vaterland, das bei ihr freilich mehr ein Bund unirdischer Vorstellungen als ein realer Begriff war, ihr bei dem Stück: „Badessa di Monreal“, welches zu einem ungeheuren Fiasco führte, in einem Moment wenigstens zum Erfolg half! Das Drama handelt von einem Mädchen, welches aus einer Königsfamilie in Afrika geraubt und in ein Kloster eingeschlossen wird. Ihre Frömmigkeit ist heisser, ihr Eifer leidenschaftlicher, ihre Gebete poetischer, ihre Entsagungen übertriebener als die der Anderen. Darum ernennt man sie zur Aebtissin. Da, nach zwanzigjähriger Klosterzucht, fällt sie ab, in dem Moment, wo

die Mauren das Kloster angreifen. „Doch dieser Augenblick der Empörung, wenn mitten im klösterlichen Schweigen plötzlich der Lärm der Waffen widerhallt und unter Kriegsgeheul die Mauren an die Thore klopfen! Wie war mein Gesicht, was sagten meine Augen in dem Momente, wo blitzartig mir die Offenbarung ward? Und wie wär's möglich, ohne dass ich ein Wort sprach und indem ich nur entschlossen auf die Schwestern zuschritt, um selbst die Thore zu öffnen, einen rasenden Beifallssturm — den einzigen während des ganzen Dramas — zu entfesseln?"

Nach dem Tode ihrer Pflegemutter wird das Mädchen in ein Kloster gebracht, woselbst sie zwei Jahre verbleibt. Aber inzwischen hat sich in ihrem Geiste eine vollständige Umwälzung vollzogen. Mitten in einer reinen und tiefen Melancholie wurde sie sich über sich selbst klar. Sie fühlte sich nicht mehr als die Tochter kleiner, entarteter, wie die Thiere dahinlebender Leute. „Ich ward ich, das heisst eine freie Kraft, ein eigener Wille, ein selbstbewusstes Wesen". . . . „Meine Verwandten? Nein, das sind die, welche ich liebe, die ich mir selbst erwähle, aber nicht die, welche mir aufgedrängt werden. . . . Wenn ich Jemandem begegnen werde, der wie ich die grauen Winternebel liebt, der vor allen Azurmeeren, vor allen goldenen Sonnen dem düsteren Waldesgrün den Vorzug gibt und den Vorzug gibt vor der Hitze der Kälte und vor dem Aussenleben dem Innenleben und vor der Musik dem Schweigen und vor der That dem Gedanken, dann will ich sagen, ich habe einen Verwandten gefunden. Wenn ich Jemandem begegnen werde, der in seiner Seele lebt wie ein Priester im Tempel in ehrfurchtsvollem Gehorsam vor dem Mysterium, dann will ich sagen, ich habe einen Bruder gefunden. Doch wenn je mir derjenige erscheinen sollte, der mir das verborgene Heiligthum öffnet, das zu höchster Schönheit und höchster Güte führt, der wird in Wahrheit mein Gefährte sein. Wer wird ihn mir streitig machen können? Auf Grund welchen Gesetzes, welchen Rechtes?

Die Wahlverwandtschaft ist die menschenwürdigste Verwandtschaft."

Die zwei Jahre im Kloster verlebt sie still, freudig, mit

einer heissen Andacht, die nicht so sehr an die religiösen Ceremonien anknüpft, sondern frei in ihrem Innern sich entzündet, verborgen vor den Uebrigen. „Leidenschaftlichkeit, still glühende Leidenschaftlichkeit war das Merkmal aller meiner Eindrücke; meine übergrosse Erregbarkeit ist die Folge des täglichen Kampfes, den ich kämpfe, so lange ich zurückdenken mag. Es ist nicht wahr, dass ich, wie Manche behaupten, seit meiner Kindheit den Wunsch hegte, zum Theater zu gehen. Ich habe erst daran gedacht, Schauspielerin zu werden, als ich es bereits war, und ich wurde es, ohne zu wissen, wie."

Nach dem Verlassen des Klosters wird sie in eine vornehme Familie zur Obhut der Kinder aufgenommen.

„Damals entfaltete sich in mir auch eine Fähigkeit, die ich nunmehr in hohem Grade besitze, nämlich die Fähigkeit guter Verdauung, alle unbrauchbaren Stoffe der geistigen Nahrung, die mir gereicht wurden, schied ich aus. Ich absorbierte innerhalb eines Jahres das gesammte Bildungsmaterial, welches die ganze Familie geduldig während zwei oder drei Menschenaltern in sich aufgehäuft hatte; ich hatte alles Blut aus diesem schönen, aber schlaffen Körper gesogen, der unfähig war, sich mit neuen Säften zu versorgen." Endlich entscheidet sie sich für das Theater. Das Bedürfnis, Trost zu spenden und Gutes zu thun, treibt ihre priesterliche Natur dazu. „Wenn ich die göttliche Begeisterung der Kunst auf ein Publicum übertrage, das beseelt und beglückt von dannen geht, thue ich dann etwas gar so Anderes als der, welcher den Armen speist und kleidet? Der Eine gibt dies, der Andere gibt das. Ich besitze nichts als eine glühende stürmische Seele, ich öffne sie allen denen, welchen es daran gebricht. Ich gebe die Liebe, die Hoffnung, den Glauben. . . . Wahrlich, ein echter Künstler, wenn er weint, so weint er die Thränen der ganzen Welt! Es kam auch in Folge einer Reaction gegen die Schweigsamkeit meiner Jugend, dass ich endlich voll Verzweiflung eine Laufbahn einschlug, bei der ich reden musste; zwar nicht mit meinen eigenen Worten, derer wurde ich nie Herrin, aber mit den Worten hervorragender Geister, Dichter und Helden. Schliesslich also sollte ich doch noch meinen Hass, meine Liebe in die Welt hinausrufen und einen Hymnus anstimmen auf meine Ideale.

Ich sollte nacheinander rein, stolz, leidenunterwürfig, unversöhnlich sein; ich sollte sein Denise und Fedora, Ophelia und Marguérite. Können Sie sich vorstellen, welche Freude es ist, vor Tausenden zu reden? und laut und heftig zu weinen, ohne sein Schamgefühl zu verletzen, ohne sein Geheimnis zu verrathen? Und Tausende von Herzen weinen zugleich mit Einem! Nun wol, Sie dürfen es Jemandem glauben, der es an sich selbst erfahren hat: Es ist ein übermenschlicher Genuss.

Meinen Erfolg verdanke ich meinem verschlossenen Innenleben. Vom ersten Schritte an, den ich auf die Bühne setzte, hatte ich den Vers eines unbekannten Dichters zu meiner Devise gemacht: „Tous entendront ma voix, nul ne verra mes pleurs." Vergebens haben das klatschsüchtige Publicum und die oberflächliche Kritik aus den verschiedenen Rollen, die ich gab, meine Individualität entdecken wollen; ich habe mein Herz wohl gewahrt, meine Empfindungen und Erfahrungen....

Ich erröthe, wenn ich daran denke, wie viel Männern ich als Frau, lediglich als Frau gefallen habe; sie liebten meine Augen, nicht mein Gemüth und seine tiefe Leidenschaftlichkeit. Das scheint mir ein Hohn auf meine Seele. . . .

Der Anblick der Leidenschaft hat mich immer erregt wie der Anblick des Blitzes, der Ueberschwemmungen, der feuerspeienden Berge, kurz, aller grossen Naturschauspiele. Und ist nicht die Leidenschaft ein Schauspiel der in uns verborgenen Kräfte? Allemal, wenn ich einen Mann zu meinen Füssen sah, bewunderte ich Gott in der höchsten seiner Offenbarungen. Sogar wenn ich eine Liebe nicht erwidern konnte, habe ich immer eine hohe Achtung empfunden, war ich immer ernst und feierlich bewegt vor dem neuen Mysterium.... Mitunter, wenn das Theater bis auf den letzten Platz gefüllt war, wenn die Menge ängstlich an meinen Lippen hing und mit mir, für mich erbebte in jenem wunderbaren Schauer, der von der Bühne zum Parquet hinübergeht, dann dachte ich in heftiger Sehnsucht an einen unter so vielen. Ein einziger. Und ihm allein, dem unbekannten Bruder, galt das leidenschaftliche Feuer meiner Augen und meiner Worte. . . .

Und meine Collegen? Was haben wir denn mit einander

gemeinsam? Unsere Principien und Zwecke stehen in diametralem Gegensatz. Ich schaue sie manchmal verwundert an, ohne Groll und ohne Verachtung, und schüchtern höre ich ihnen zu wie ein plötzlich vom Himmel herabgeschneiter Mondbewohner. Natürlich liegt das an mir, denn die Schuld ist immer auf Seite dessen, der vom Monde herabfällt. Das Publicum? O ja, mein Publicum! Wenig fehlte, so hätte es mich eines Abends im zweiten Act von „Frou-Frou" ausgepfiffen, weil ich ein ärmliches Kleid für sechzig Lire trug. . . .

Sobald ich auf der Bühne stehe, weinend oder seufzend, bittend oder verzeihend, dann bin ich eine ganz Andere. In solchen Augenblicken der Begeisterung sehe ich nicht die gemeine Menge, wie sie wirklich ist, sondern ich erblicke in ihr eine ideale Masse, die beseelt ist von den besten und edelsten Gefühlen durch die Berührung der Kunst. . . .

Rauschender Applaus gibt mir auch nicht den kleinsten Theil von jener göttlichen Beseelung, die ich empfinden würde, wenn ich mich geliebt wüsste über's Grab hinaus, immer und ewig. Wenn ich sicher wäre, dass in hundert Jahren eine Seele all das empfinden würde, was ich fühle und dass ihre Neigung mir durch das Mysterium des Todes hindurch entgegenkäme, dann würde ich stolz und glücklich sein. Kein Theater, kein Publikum — eine Seele wie die meinige verlange ich. Das ist die Auferstehung."

Mit diesen Gefühlen schliesst das Buch. Wir haben mit Absicht solche Stellen aus ihm gewählt, welche jeden Zweifel, dass E. Duse aus ihm rede, zerstören. Und wir haben sie mit Absicht ohne Commentar, ohne Glossen aneinandergereiht. An diesen Sätzen, die aus der Seele einer der grössten Künstlerinnen unserer Zeit geflossen, ihre Form in der Hand einer Dichterin fanden, lässt sich nichts hinzudeuteln und nichts verkleinern. Sie stehen mit dem Rechte der Persönlichkeit da, die sie geschaffen und vor der sich alle Gebildete der modernen Menschheit gebeugt haben.

Als die Duse, zum letztenmal in Wien auftretend, die Magda spielte, merkten die feiner Empfindenden, dass sie seit dem vorigen Gastspiel mit einem gewaltigen Fortschritt die

volle Reife ihrer Kunst erreicht hatte. Und diese Kunst gemahnte wieder an die Blüthezeit der italienischen Cultur. Ihr Wesen zeigte einen Styl, der sich nur mit dem des Michelangelo vergleichen lässt. Die Hoheit der Haltung, die Kraft, die Weite und der Reichthum ihrer Geberden, dieser tiefe Klang der Stimme schien wie eine Auferstehung der stolzesten Menschenart. Und dieses Buch der Neera mit seinem wehmüthig starken Ton, seiner fast priesterlichen Ruhe, Ergebenheit und tief in die Seele dringenden Gewalt ist wie eine moderne Vita nuova. So wie Beatrice dem Dichter erschien und schon durch das Grüssen und Neigen ihres Hauptes seine ewige Leidenschaft entfachte, so ist Eleonora Duse vor Tausenden vorbeigegangen und wird wie Beatrice in dem Werk eines Dichters durch die Ewigkeit schreiten.

[„Neue Freie Presse." August 1900.]

August Strindberg.

Vor zwei Jahren liefen durch die europäischen Zeitungen die erschreckendsten Nachrichten über den „grössten Dichter Schwedens“ (diesen Rang gibt ihm Ola Hansson). Bald hiess es, August Strindberg sei wahnsinnig geworden, bald las man, der Dichter sei in Paris dem Elend verfallen und läge hoffnungslos krank im Spital. Diese Nachrichten wurden rasch dementiert. Jeder Verehrer Strindberg's erinnert sich aber noch an diese Tage, wo ihn Liebe und Mitleid und Scham wegen der brutalen Gleichgiltigkeit der Welt und des Schicksals gegen ihre Auserlesenen erzittern machte.

— — — Was sich damals und seit damals bis zum Mai 1897 in des Dichters Leben zugetragen hat, an äusseren Leiden und inneren, schwersten Kämpfen, das erzählt uns Strindberg im neuen Buch „Inferno“ mit seiner grandiosen Wahrheitskunst. Auszüge aus seinem Tagebuch sind es eigentlich. Man merkt es gleich. Strindberg's Bitte, diese Blätter nicht für eine „Dichtung“ zu halten, ist überflüssig. Sowie der warme Athemhauch am kalten Glas nicht vorüber kann, ohne dass dieses anläuft oder gar seltsame Blumen darauf bildet, so kann dieser heisse Hauch eines Märtyrers des Geistes und des Lebens an keiner noch so glatten Seele vorüberstreifen, ohne sie zum Erschauern zu bringen und ohne die seltsamsten, nachhaltigen Eindrücke zu hinterlassen. Auf die Seele einiger Weniger wird er nicht nur leichte Blumen der Phantasie hauchen, er wird sie durch und durch wühlen, zer-

trümmern, wieder aufbauen mit verstärkten Grundpfeilern ihrer neuen, gemeinsamen Lebensanschauung.

— — — Strindberg ist ein dämonisches Wesen. Kräfte schlummern in ihm, sprengen sich oft in fürchterlichen Krämpfen an das Licht, welche aus den unterirdischsten Tiefen der menschlichen, ja, der Weltennatur überhaupt stammen. Viele Heroen mühten sich, die steinerne Hülle der möglichen Erkenntnis, welche uns Menschen gezogen ist, zu zerschlagen. Bei niemandes anderem Werk sehen wir so deutlich die titanenhafte Anstrengung, diese Titanenwuth der Verzweiflung über oft vergebliches Bemühen wie bei August Strindberg. Nach jedem seiner fürchterlichen Angriffe auf die Grenzpfeiler der Erkenntnis, welche das Reich des menschlichen Gehirnes von dem Reiche des Schöpfers trennen, sinkt er gleichsam zitternd, gebrochenen Auges, mit zerborstenen Muskeln nieder, um zu warten, bis frische Kräfte sich sammeln, um wieder einen neuen Sturm zu wagen. Während er früher die übermenschliche Erkenntnis an den Thoren der Philosophie und Kunst zu erstürmen begann, hat Strindberg jetzt diese Angriffspunkte verlassen. Er hat einen neuen gewählt, wo er seine Kraft zu grösserem Siege auszunützen hofft . . . . Man wusste es schon lange in der litterarischen Welt, und man war einig darüber, dass Strindberg wahnsinnig geworden sei, einfach und fraglos übergeschnappt. Warum?? Weil Strindberg die Litteratur (die „schöne! Litteratur") verlassen hatte und zur Chemie desertiert war. Ihm wurde Erkenntnis das höchste, einzige Ziel des Lebens und nicht Schein und Lüge. Er sah ein, an dieser Stelle war es umsonst, das Machtreich menschlichen Geistes zu vergrössern. — —

Mit einer mystischen Dichtung: „De creatione et sententia vera mundi" beginnt Strindberg's neuer Lebensroman. Personen dieses Stückes sind GOTT, der Ewige, Unsichtbare — Gott, der böse Geist, Usurpartor, der Fürst dieser Welt — Lucifer, der Lichtbringer — Engel — Die ersten Menschen. Gott (ein Greis mit harten, fast boshaften Mienen, langem, weissem Bart und kleinen Hörnern wie der Moses Michel Angelo's) will eine neue Welt schaffen. „Die Geschöpfe, die da leben werden, sollen sich Götter dünken wie wir, und ihre

Kämpfe und Ueberhebungen sollen in uns vortreffliche Zuschauer finden. Die Welt der Narrheit sei ihr Name.“ Lucifer (jung und schön, mit Zügen von Prometheus, Apollo und Christus; von weisser leuchtender Gesichtsfarbe; mit flammenden Augen und weissen Zähnen. Um das Haupt eine Strahlenkrone) verabscheut diesen Plan und droht Gott, den Menschen die Wahrheit zu sagen. Deshalb verbannt ihn Gott in die Hölle. In Gestalt der Schlange sagt Lucifer Adam und Eva die Absicht Gottes, zugleich verkündet er, dass, wenn die Zeit erfüllt ist, in einer Krippe sein Sohn, der Erlöser der Welt geboren werden wird. Die Menschen, die wissend geworden sind, haben auch die Freiheit, ins Nichts zurückkehren zu können. Um dies zu verhindern, schafft Gott die Liebe. Lucifer's Macht über die Menschen droht zu erlöschen. Er erregt die Sündfluth, um sie alle zu erlösen. Aber Gott rettet zwei von ihnen. Lucifer schickt den Menschen seinen einzigen Sohn, der ihnen die Wahrheit von der Todeserlösung verkündet und damit Gottes Macht bricht . . . .

Diese sonderbare, tiefe Verdrehung der überlieferten religiösen Motive und Personen ist die letzte Rache des Atheisten Strindberg. Indem er die Tradition verspottet, kann er dann frei und ruhig sich dem wahren, d. h. aus dem Wesen der Menschen entsprungenen Glauben hingeben. Also eine Art Rache und Rechtfertigung ist dieses Mysterium-Vorspiel. Unmittelbar darauf beginnen die fünfzehn Kapitel seiner Lebensgeschichte vom November 1893 bis Mai 1897. Strindberg ergibt sich der Wissenschaft. Seine litterarischen Siege in Paris, Erfüllungen heissester Jugendträume, sind ihm gleichgiltig. Aber auf dem Altar seines inneren Berufes muss noch ein Opfer dargebracht werden: seine Liebe. Er benützt den Anlass der Erkrankung seiner Tochter, um die Frau, seine schöne Kerkermeisterin, die voll Eifersucht auf seine Liebe zur Erkenntnis, seine Seele belauert und den Lauf seiner Ideen überwacht hatte, in ihre ferne Heimat nach Oesterreich zu schicken. Kaum ist er einsam geworden, beginnt er schon mit glühendem Eifer seine chemischen Experimente. Nach durchwachter Nacht ist es ihm gelungen, das Vorhandensein von Kohlenstoff in dem für einen einfachen Körper gehaltenen Schwefel nachzuweisen. Damit

glaubt er ein grosses Problem gelöst, die herrschende Chemie gestürzt und sich selbst die Sterblichen verstattete Unsterblichkeit erworben zu haben. Wegen seiner unzureichenden Apparate schuppen sich die von übermässiger Hitze gedörrten Hände; die Schrunden springen auf, füllen sich mit Kohlenstaub und bereiten unerträgliche Schmerzen. Als seine Frau ihm Vorwürfe macht, dass er auf unnütze chemische Versuche sein Geld vergeude, gibt er Weib und Kind „in einem unverzeihlich nichtswürdigen Brief" den Laufpass. Auf einmal beginnen die Armadern anzuschwellen und es zeigt sich eine — Blutvergiftung. Eine arme skandinavische Frau veranstaltet unter den in Paris wohnenden Landsleuten des Dichters eine Kollekte, die es ihm ermöglicht, im Krankenhaus Aufnahme zu finden. Ein Bureau für chemische Analyse bestätigt das Vorhandensein von Kohlenstoff in den Ueberresten des von ihm verbrannten Schwefels. Aber anstatt das Problem einer Commission ad oculos zu demonstrieren, schreibt er darüber einen Aufsatz in den Temps und findet Anhänger, ja Förderung. Im Februar 1895 verlässt er das Krankenhaus, arm und gedemütigt wie ein Bettler. Den ganzen Winter hindurch setzt er seine chemischen Studien fort. Dabei fühlt er immer mehr das Dasein einer unsichtbaren Hand, die sein Schicksal leitet in allem Grossen und Kleinen seines Lebens. „Sobald ich gefehlt habe, fühle ich mich auf frischer That ertappt und mit einer Pünktlichkeit und einem Raffinement bestraft, dass ich über das Eingreifen einer richterlichen Gewalt keinen Zweifel mehr hege. Der Unbekannte ist mir ein persönlicher Bekannter geworden, mit dem ich spreche, dem ich Dank sage, den ich um Rath angehe. Manchmal vergleiche ich ihn in meiner Einbildung mit dem Dämon des Sokrates, und das Bewusstsein, dass mir die unbekannten Mächte zur Seite stehen, verleiht mir eine Thatkraft und eine Sicherheit, die mich zu ungewohnten Anstrengungen antreiben . . . Ein Bankrottier der Gesellschaft, werde ich in einer anderen Welt wiedergeboren, wohin mir niemand folgen kann. Ehedem unbedeutende Ereignisse ziehen meine Aufmerksamkeit auf sich, meine nächtlichen Träume nehmen die Form von Ahnungen an, ich halte mich für einen Abgeschiedenen, und mein Leben verläuft in einer anderen Sphäre..."

Um seine Experimente fortzusetzen, inscribiert er sich in der Sorbonne. Nach vierzehn Tagen hat er unbestreitbare Beweise empfangen, dass der Schwefel eine dreifache Kombination von Kohlenstoff, Sauerstoff und Wasserstoff ist. — Unterdessen schiebt sich das Scheidungsverfahren mit seiner Frau langsam hin. „Ich liebe sie, sie liebt mich, wir hassen uns mit dem Hass einer wilden, durch Trennung nur gesteigerten Liebe." Er will zum Ersatz dafür mit einer entzückend schönen englischen Künstlerin ein Verhältnis anknüpfen. Ein unglücklicher Zufall kompromittiert ihn vor ihr. Er resigniert in der festen Ueberzeugung, dass die Mächte hier wie sonst damit einen höheren Zweck verfolgten . . . Nachdem er auch eine Entdeckung über das Jod publiziert, bietet ihm ein Agent 100000 Francs für den Verkauf. Aber es ekelte ihm, mit seiner Wissenschaft Schacher zu treiben. Er weist es nach einem Spaziergang auf den Kirchhof von Montparnasse heiterer Seele ab. „O crux ave spes unica! So weissagten die Gräber in mein Schicksal. Nichts mehr von Liebe! nichts mehr von Geld! nichts mehr von Ehren! Der Weg des Kreuzes der einzige, welcher zur Weisheit führt." . . . Jetzt schiebt Strindberg in die Erzählung Stücke aus seinem natur-philosophischen Buch: Sylva Sylvarum ein, welches ein Buch ist „von der grossen Unordnung und dem unendlichen Zusammenhang". Zwei wunderbare tiefe Abhandlungen über das Cyclamen und den Todtenkopf (Acherontia Atropos), Versuche eines wissenschaftlichen Mysticismus, folgen. Um die Zeichnung des chaotischen Zustandes seiner Seele zu vollenden, gibt er auch seine Kirchhofstudien wieder, wo sein durch Leid und Einsamkeit geläutertes Ich zu unbestimmten Begriffen Gottes und der Unsterblichkeit zurrückkehrt.

Wie Nietzsche im Zarathustra, so kommt auch Strindberg zu dem Gedanken der Wiedergeburt und sagt mit Voltaire: „Die Auferstehung ist etwas ganz Natürliches; es ist nicht erstaunenswerther, zweimal als einmal geboren zu werden." . . . Er übersiedelt in das klösterliche Hotel Orfila und fasst dort das Problem, Gold zu machen, ins Auge. Zufällig am 29. März fällt ihm Balzacs: Seraphita in die Hände. Er hört zum ersten Mal von Svedenborg, wird von schwärmerischer Bewunderung

ergriffen, da er diesen himmlischen Giganten des letzten Jahrhunderts durch den Mund eines so genialen französischen Interpreten reden hört. Er findet, dass der 29. März der Todestag Svedenborg's ist. „Svedenborg tritt damit in mein Leben ein, darin er noch eine so grosse Rolle als Richter und Meister spielen sollte, und bringt mir am Jahrestage seines Todes die Palme, des Siegers oder des Märtyrers — wer will es vorhersagen? —" Seraphita wird sein Evangelium und lässt ihn in „so nahe Verbindung mit dem Jenseits" treten, dass ihn das Leben anekelt und ihn ein unwiderstehliches Heimweh nach dem Himmel ergreift. . . .

Träume, Visionen, Ahnungen, die auf das Merkwürdigste in Strindberg's Leben eingreifen, sind der Inhalt der weiteren Auszüge aus den Tagebüchern. Eine Reihe von kleinen und grossen Missgeschicken verfolgt ihn. Er sieht in ihnen die Strafen der unsichtbaren Mächte. Noch einmal versucht er, sich seinem mystischen Glauben zu entziehen, er reist nach Schweden, um einen befreundeten Arzt über seinen Zustand zu befragen. Aber bald findet er auch in ihm einen geheimen Feind und neidischen Verfolger. Er reist endlich beruhigt ab, um auf eine Einladung seiner Frau ihr Kind wiederzusehen. Es ist zweiundeinhalb Jahre alt. Er umarmt es selig. „Das ist jenes »die Erde hat mich wieder« Faust's, aber noch sanfter und reiner! Ich werde nicht müde, die Kleine auf den Arm zu nehmen und ihr Herzchen an dem meinen schlagen zu fühlen. Ein Kind lieben, heisst für einen Mann zum Weibe werden, das Männliche ablegen und mit der geschlechtslosen Liebe der Himmlischen lieben, wie es Swedenborg nennt. Dies ist der Anfang meiner Erziehung für den Himmel. Aber noch habe ich nicht genug gebüsst!"

Hier in dem Donaudorf Dornach, wo Frau, Kind und die Verwandten wohnen, liest er zum ersten Mal Svedenborg. Alle seine Beobachtungen, Gedanken, Empfindungen finden sich dort so sehr wieder, dass ihm jene Visionen als ebensoviel Erlebnisse und wahrhafte documents humaines erscheinen. Er glaubt zur Hölle schon in diesem täglichen Leben verurtheilt zu sein, vielleicht zur Strafe von Sünden, die er in einem vorigen Leben begangen. Die von Svedenborg gezeichnete Landschaft

der Hölle stimmt seltsam mit seinem Aufenthaltsort in Oberösterreich zusammen. Seine nächtlichen Anfälle, Beklemmungen, tödtliche Angstgefühle kehren wieder. Er glaubt sich nach dem Lesen gewisser occultistischer Schriften von bösen Geistern verfolgt, die ihn an der Durchführung seines grossen, alchimistischen Werkes hindern wollen. Auch seine elektrischen Anfälle erscheinen wieder, die ihm die Brust beengen und in den Rücken stechen. Obgleich er alle Leiden als Strafe für seinen Hochmuth (Hybris) erkennt, wächst sein Hochmuth, der sich mit dem Herrn auf gleicher Stufe, ja als ein Ausfluss seines Wesens fühlt, im directen Verhältnis zu seiner Erniedrigung. . . . Als seine Qualen einen Höhepunkt erreichen, reist er nach Norden ab, um seine Familie mit sich zu verschonen. Die Aerzte in seiner Heimath sprechen von Neurasthenie, Angina pectoris, Paranoia, Emphysem und anderem mehr. . . . Die Geräusche, die ihn früher nur nächtlich heimsuchten, peinigen ihn jetzt auch bei Tage. Er zieht sich in die alte Universitätsstadt Lund zurück, wo er zwischen 1880 bis 1890 der Bannerträger der Jugend war. Ein Freund leiht ihm dort Svedenborg's: Arcana Coelestia. „Durch ein Wort, ein einziges, wird es Licht in meiner Seele und zerstoben sind die Zweifel und nichtigen Grübeleien über eingebildete Feinde, Electriker, Schwarzkünstler — und dieses kleine Wort ist: Devastatio. Alles, was mir geschehen, finde ich bei Svedenborg wieder. . . . Die Gesammtheit dieser Phänomene bildet die geistige Reinigung." Er wird nach der Lektüre Svedenborg's der unerschütterlichen Ueberzeugung, dass es die Hölle wirklich gäbe, jedoch hier auf Erden selbst, und dass er eben aus ihr komme.

„Wo hat Svedenborg diese Himmel und Höllen gesehen? Sind es Visionen, Intuitionen, Inspirationen? Ich wüsste es nicht zu sagen, aber die Verwandtschaft seiner Hölle mit der des Dante, der griechischen und römischen und germanischen Mythologie führt zum Glauben, dass die Mächte sich immer ungefähr gleichartiger Mittel zur Verwirklichung ihrer Absichten bedient haben. Und diese Absichten? Die Vervollkommnung des menschlichen Typus, die Erzeugung des höheren Menschen. Der Uebermensch, wie ihn Nietzsche, jene vor

der Zeit verbrauchte und ins Feuer geworfene Zuchtruthe, voraus verkündet hat." — In der Reue sieht er jetzt die letzte Hoffnung! Zu Kreuze kriechen und Busse thun! „Sonderbarer circulus vitiosus, den ich in meinem zwanzigsten Jahre voraussah, als ich mein Drama „Meister Olaf" schrieb, das die Tragödie meines Lebens geworden ist." — — — „— — Was mich betrifft, so scheint es, dass der Weg des Kreuzes mich zum Glauben meiner Väter zurückführt, zum Katholicismus! — „Sar Peladan, mir bis heute ein Unbekannter, überwältigt mich wie ein Sturm, eine Offenbarung des höheren Menschen, des Nietzsche'schen Uebermenschen und mit ihm hält der Katholicismus seinen feierlichen und sieghaften Einzug in mein Leben." . . . Das Kloster ist August Strindberg's letzte Zuflucht! —

So unglaublich es klingen mag — gerade auf dem Weg der Naturwissenschaft, der realsten aller Wissenschaften, hat sich in dem Atheisten und Materialisten Strindberg die ungeheure Wandlung zum Mysticismus, zum Glauben, ja zur katholischen Kirche vollzogen. Jetzt ist eine der stärksten Säulen gebrochen, auf denen der Materialismus ruhte, und wenn Nietzsche nicht so frühzeitig geistig dahingegangen wäre, hätte man vielleicht das Schauspiel erleben können, dass alle grossen, führenden Geister am Ende des neunzehnten Jahrhunderts sich vom „Wirklichen" in das Reich der mystischen Mächte flüchteten, dort ihre müden, von Kampfesnarben zermürbten Seelen endlich zur Ruhe, zur Ruhe endgiltiger Erkenntnis und Friedens geführt haben. Erst Richard Wagner, dann Zola, Huysmans, Sar Peladan, Tolstoi, Maeterlinck und jetzt auch der Titane Strindberg! —

„Beuge dein Haupt, stolzer Sigambrer!
Bete an, was du verbrannt hast!
Verbrenne, was du angebetet hast! — —"

Jesus Christus ist nach 2000 Jahren seiner Geburt auferstanden, noch einmal die Welt liebend zu besiegen. Die Ungläubigsten, die glühendsten Vorkämpfer unfrommen Materialismus, hat er zu dich gezwungen. Eine neue Religion will den Menschen erblühen, sas verjüngte Christenthum, über dem mit etwas spöttischem Lächeln milder Siegesfreude der alte Heiland seine Arme breitet.

[„Magazin für Litteratur." April 1898.]

Aus
Max Stirner's Leben und Werk.

Unter grossen Mühseligkeiten ist es John Henry Mackay gelungen, die Biographie Stirner's fertig zu stellen. Vor zehn Jahren hatte er begonnen, nach den Lebensumständen des verschollenen Denkers zu forschen, in der Ueberzeugung, dass irgend etwas Ausserordentliches in ihnen zu finden sein werde. Aber was sich aus den spärlichen Ueberresten sammeln liess, bewies nur, dass das Leben Max Stirner's ereignislos, einfach, leer von äusseren Erlebnissen gewesen war. Schliesslich erkannte er, dass es eine Thorheit war, sich Stirner's Leben gleichsam in rauschender, heftiger Bewegung vorzustellen und dass dieses, weit entfernt im Gegensatz zu seiner grossen That zu stehen, vielmehr der klare und schlichte Ausdruck ihrer letzten Lehre war: das Leben eines Egoisten, der wusste, dass er es war!

In Bayreuth, am 25. October 1806, wurde Johann Caspar Schmidt als Sohn eines „blasenden Instrumentenmachers" geboren und genoss hier als ein „guter und fleissiger" Schüler die Erziehung des städtischen Gymnasiums. Von dem inneren Leben, das der Knabe und Jüngling bis zu seiner Reise an die Berliner Universität führte, ist keinerlei Kunde erhalten. An der Hochschule immatriculierte er sich als Hörer der philosophischen Facultät, die damals eine Reihe glänzender Namen aufwies. Nach zwei Jahren verlässt er Berlin und studiert bis zum Jahre 1832 in Erlangen und Königsberg, um dann, wieder in Berlin angelangt, sich dem Lehrerexamen zu unterziehen. $1\,^1/_2$ Jahre verbrachte er als Schulamtscandidat an der königlichen Realschule. Am 12. Dezember 1837 heirathete er die Tochter seiner Wohnungsgeberin, Agnes Burtz. Die, wie es scheint, stille, friedvolle, leidenschaftslose Ehe wird durch den Tod der Frau schon im nächsten Jahre gelöst. Nun nahm

Stirner eine Stelle als Lehrer bei einer privaten Mädchenschule an. Am 1. October 1844 gab er dieses Amt auf, um von nun an nie wieder in seinem Leben eine öffentliche, wie immer auch geartete Stellung zu bekleiden.

In diese Zeit fällt der häufige Verkehr Stirner's mit den „Freien", einer Gesellschaft radicaler Menschen, die in ungezwungener, bohemischer Art den Genuss der Zerstreuung und gleichzeitig Anregung zur geistigen Arbeit und Entwicklung bei einander suchten und fanden. Der damals berühmte Freigeist Bruno Bauer bildete gleichsam das Centrum dieses Kreises, der nie geschlossen war, sondern Allen zugänglich, in steter Veränderung blieb. Stirner wurde eines der beliebtesten Mitglieder, da er einerseits zu liebenswürdig, andererseits zu reserviert und von unerschütterlich gleichmässiger Ruhe des Charakters war, um sich je Feinde zu schaffen. Man nannte ihn scherzweise, wegen seiner auffallend hohen Stirne, Stirner. Johann Caspar Schmidt nahm diesen Namen an und setzte ihn unter sein unsterbliches Werk: „Der Einzige und sein Eigenthum."

Am 21. October 1843 verheirathete sich Stirner zum zweiten Male: mit Marie Dähnhardt, der er die erste Ausgabe seines Werkes widmete. Nach einigen glücklichen Jahren ihrer in Freiheit geführten Ehe, trat eine Entfremdung zwischen den Gatten ein, die endlich zur Scheidung führte. Stirner starb 1856, Marie Dähnhardt lebt noch; nach vielen Stürmen und abenteuerlichen Erlebnissen zog sie sich nach London zurück, wo sie einsam, ungekannt, jede intimere Nachricht über den früheren Gatten beharrlich verweigernd, wie es scheint, in religiösen Wahnsinn verfallen ist.

„Der Einzige und sein Eigenthum" und sein Autor erlebten einen intensiven, aber nach einigen Jahren gänzlich verlöschenden Ruhm. Das Jahr 1848 hatte mit seiner Sturmfluth alles vorher Geschaffene überströmt und verdeckt. Als dann die Ebbe der Reaction eintrat, blieb das Werk Stirner's unter dem ungeheuren Schutt, den die Revolution hinter sich liess, verborgen. Ja auch das Leben Stirner's ist seit dieser Zeit fast unbekannt. Man weiss nur, dass Stirner, als das letzte Mittel, mit dem er sich ökonomisch sichern wollte, eine im

Grossen betriebene Milchwirthschaft, schnell verkrachte, ins Elend gerieth, und dass der Philosoph, nachdem er sich 1847 von seiner Frau trennen liess und 1852 den ersten Band einer „Geschichte der Reaction" herausgegeben hatte, in grösster Einsamkeit, fern von den früheren Genossen, von seinen Gläubigern bis zur Schuldhaft bedrängt, den Schluss seines Lebens verbrachte. Er starb am 25. Juni 1856. Ungefähr nach dreissig Jahren begann seine Wiedergeburt. John Henry Mackay's unermüdlich liebevoller Arbeit und geistiger Agitation verdankt man es, dass aus dem Schutt der Vergessenheit gezogen wurde, was es noch an spärlichen Nachrichten über den Verfasser jenes Werkes gab, welches nach dem Ausspruch eines französischen Kritikers „un livre qu'on quitte monarque" ist.

Aber auch diejenigen, welchen an den Biographien, den Lebensereignissen grosser Männer weniger daran liegt, als an deren Werken, hat Mackay zu Dank verpflichtet. Denn er gab gleichzeitig mit seiner Biographie eine Sammlung von Stirner's noch erhaltenen kleinen Schriften heraus. Die Aufsätze über das „Prinzip der Erziehung" und über „Kunst und Religion" verdienen heute noch die vollste Beachtung.

Ueber den „Einzigen und sein Eigenthum" ist es in unseren Tagen nicht mehr nothwendig, erklärend oder berichtend zu schreiben. Jedem ist das Buch zugänglich, äusserlich und innerlich. Seine Worte und Gedanken sind so lutherisch klar und eindringlich, sein Thema von der Souveränität des Individuums, seiner Unvergleichlichkeit und Einzigkeit ist auf so festen Gründen gebaut, dass eine logische Weitererklärung oder logische Bekämpfung von vornherein unmöglich scheint.

Diesem Buche sollten die beiden Essays über das Princip der Erziehung und über Kunst und Religion als Ebenbürtig-Unvergängliches angefügt werden. Der erste Essay behandelt die Frage: „bildet man unsere Anlage, Schöpfer zu werden, gewissenhaft aus oder behandelt man uns nur als Geschöpfe, deren Natur bloss eine Dressur zulässt?" — eine noch immer leider actuelle Frage. Das Vergangene zu fassen, lehrte der Humanismus, das Gegenwärtige zu ergreifen, lehrte der Realis-

mus. Beides führt nur zur Macht über das Zeitliche. Ewig ist nur der Geist, der sich erfasst. Die Humanisten haben darin Recht, dass es vornehmlich auf die formelle Bildung ankommt — darin Unrecht, dass sie diese nicht in der Bewältigung jedes Stoffes finden; die Realisten verlangen das Richtige darin, dass jeder Stoff auf der Schule angefangen werden müsse, das Unrichtige darin, wenn sie nicht die formelle Bildung als Hauptzweck ansehen wollen. Die Pädagogik werde denjenigen anvertraut, die mehr sind als Philosophen, darum aber auch unendlich mehr als Humanisten oder Realisten. Die letzteren haben den richtigen Geruch, dass auch die Philosophen untergehen müssen, aber keine Ahnung davon, dass ihrem Untergange eine Auferstehung folgt: sie abstrahieren von der Philosophie, um ohne sie in den Himmel ihrer Zwecke zu gelangen, sie überspringen sie und — fallen in den Abgrund eigener Leerheit, sie sind, gleich dem ewigen Juden, unsterblich, nicht ewig. Nur die Philosophen können sterben und finden im Tode ihr eigentliches Selbst; mit ihnen stirbt die Reformations-Periode, das Zeitalter des Wissens. „Ja, so ist es, das Wissen selbst muss sterben, um im Tode wieder aufzublühen als Wille." . . . Man bemerkt, dass in diesen Sätzen Stirner's der Kernpunkt der Schopenhauer-Wagnerischen Weltanschauung schon enthalten ist. Hier ist die Idee der Brünhildentragödie in Wagner's Werk, der künstlerischen Symbolik entkleidet. Die weltbewegende, sich und die Welt erlösende That ist der Allwisserin nur möglich, gegen das Wissen entstehend, aus seinem Tode erblühend als Wille. . . . Man sehe weiter, wie einzelne Grundgedanken Nietzsche's und der modernsten Geistesentwicklung hier klar auftauchen! „Das Wissen und seine Freiheit war das Ideal jener Zeit, das auf der Höhe der Philosophie endlich erreicht worden ist. Mit der Philosophie schliesst unsere Vergangenheit ab und die Philosophen sind die Raphaele der Denkperiode, an welchen das alte Princip in leuchtender Farbenpracht sich vollendet und durch Verjüngung aus einem zeitlichen ein ewiges wird. Wer hinfort das Wissen bewahren will, der wird es verlieren; wer es aber aufgibt, der wird es gewinnen. . . . Alles Grosse muss zu sterben wissen und durch seinen Hintritt sich

verklären. . . . (Noch einmal die Wagnerische Idee.) Das rechte Wissen vollendet sich, indem es aufhört Wissen zu sein und wieder ein einfacher, menschlicher Trieb wird — der Wille. . . ." — Mit diesen Gedanken ist der Entwicklungsdrang unserer Zeit zum Primitiven, zur Einfachheit, des natürlich bestimmten Wesens vorausgeahnt und zugleich die Uebernahme der geistig-seelischen Schicksale der Menschheit aus den Händen der „Philosophen", der abstracten Forschung in die Hände der Künstlerdenker, dieser neuen, höchsten Geschöpfe der Menschheit, welche berufen sind, sie durch lebendige Kunstthaten zugleich als Denker, Künstler und religiöse Apostel, eine neue Einheit und Zusammenfassung und Auflösung des bisherigen Complexes von Geist, Seele und Herz repräsentierend, den Zukunftsweg zu führen. Hören wir weiter die Sätze Stirner's aus dem Jahre 1842, die so klingen, als wären sie von heute oder von morgen: „Etwas ganz Anderes aber sind Menschen, in denen die Totalität ihres Denkens und Handelns in steter Bewegung und Verjüngung wogt und etwas Anderes solche, die ihren Ueberzeugungen treu sind: die Ueberzeugungen selbst bleiben unerschüttert, pulsieren nicht als stets erneutes Arterienblut durch das Herz, erstarren gleichsam als feste Körper und gelten obendrein als etwas Heiliges. So mag die realistische Erziehung wohl feste, tüchtige, gesunde Charaktere erzielen, unerschütterliche Menschen, treue Herzen und das ist für unser schleppenträgerisches Geschlecht ein unschätzbarer Gewinn; allein die ewigen Charaktere, in welchen die Festigkeit nur in dem unablässigen Fluthen ihrer stündlichen Selbstschöpfung besteht, und die darum ewig sind, weil sie sich in jedem Augenblicke selbst machen, weil sie die Zeitlichkeit ihrer jedesmaligen Erscheinung aus der nie welkenden und alternden Frische und Schöpfungsthätigkeit ihres ewigen Geistes setzen — die gehen nicht aus jener Erziehung hervor. Der sogenannte gesunde Charakter ist auch im besten Falle ein starrer; soll er ein vollendeter sein, so muss er zugleich ein leidender werden, zuckend und schaudernd in der seeligen Passion einer Verjüngung und Neugeburt. So laufen denn die Radien aller Erziehungen in dem einen Mittelpunkt zusammen, welcher Persönlichkeit heisst. Das

Wissen, so gelehrt und tief, oder so breit und fasslich es auch sei, bleibt solange doch nur ein Besitz und Eigenthum, als es nicht in dem unsichtbaren Punkt des Ichs zusammengeschwunden ist, um von da an als Wille, als übersinnlicher und umfasslicher Geist allgewaltig hervorzubrechen. Das Wissen erfährt diese Umwandlung dann, wenn es aufhört, nur an Objecten zu haften, wenn es ein Wissen von sich selbst oder, falls dieses deutlicher scheint, ein Wissen der Idee, ein Selbstbewusstsein des Geistes geworden ist. Dann verkehrt es sich, sozusagen in den Trieb, den Instinct des Geistes, in ein bewusstloses Wissen, von dem sich jeder wenigstens eine Vorstellung zu machen vermag, wenn er es damit vergleicht, wie so viele und umfassende Erfahrungen bei ihm selbst in das einfache Gefühl sublimiert werden, das man Takt nennt: alles aus jener Erfahrung gezogene, weitläufige Wissen ist in ein augenblickliches Wissen concentriert, wodurch er im Nu sein Handeln bestimmt. Dahin aber, zu dieser Immaterialität muss das Wissen durchdringen, indem er seine sterblichen Theile opfert und als Unsterbliches — Wille wird. . . . Soll daher am Schluss noch einmal ausgedrückt werden, nach welchem Ziele unsere Zeit zu steuern hat, so liesse sich der nothwendige Untergang der willenlosen Wissenschaft und der Aufgang des selbstbewussten Willens, welcher sich im Sonnenglanz der freien Person vollendet, etwa folgendermassen fassen: das Wissen muss sterben, um als Wille wieder aufzuerstehen, und als freie Person sich täglich neu zu schaffen." . . . Man sieht, dass Stirner in diesen letzten Sätzen eigentlich das Wesen des Genies und der Intuition bezeichnet und kann daraus ermessen, an welche Höhen der Menschheitsentwicklung er gedacht haben musste, um diese Grundsätze der allgemeinen Erziehung anzuempfehlen. . . . Von gleicher Tiefe und Klarheit ist der Essay „Kunst und Religion" ebenfalls im Jahre 1842 veröffentlicht. Er geht davon aus, dass der Mensch in sich selbst ein Jenseits habe; d. h. dass er im thierischen und natürlichen Zustande sich nicht genüge, sondern ein anderer werden müsse, für den gegenwärtigen Menschen sei aber wohl der andere, der er werden soll, ein Zukünftiger, ein Jenseitiger. Diese Entzweiung des Menschen in einen

Seienden und in einen Jenseitigen ist der Beginn seiner Entwicklung.

Die Kunst schafft Entzweiung, indem sie dem Menschen das Ideal entgegenstellt, der Anblick des Ideales aber, der so lange dauert, bis vom unverwandten, gierigen Auge das Ideal wieder eingezogen und verschlungen worden, heisst Religion. Darum weil sie ein Anblicken ist, bedarf sie des Objectes, das ihm die Kunst schaffen muss. Hier liegen alle Qualen, alle Kämpfe von Jahrtausenden, denn fürchterlich ist es, ausser sich zu sein und ausser sich ist jeder, der sich selbst zum Objecte hat, ohne dies Object ganz mit sich vereinigen zu können (wie es der Künstler vermag). Die religiöse Welt lebt in der Entzweiung ihrer selbst. Zur Religion hat jeder gleiche Fähigkeit wie zum Verständnis des Dreieckes und des pythagoreïschen Lehrsatzes. Nur der Religionsstifter ist genial, er ist aber der Schöpfer des Ideals, mit dessen Schöpfung jede weitere Genialität unmöglich wird. Wo aber der Geist an ein Object gebunden ist und alles Mass seiner Bewegung ihm von eben diesem Objecte bestimmt wird, wo der Geist von einem Objecte abhängig ist, das er zu erklären, zu erforschen, zu fühlen, zu lieben u. s. w. sucht, da ist er nicht frei, und, weil Freiheit die Bedingung der Genialität, auch nicht genial. Eine geniale Frömmigkeit ist ein ebenso grosser Unsinn als eine geniale Leineweberei. „Ist denn nicht aber die Liebe das eigenste Wesen der Religion, sie, die doch ganz eine Sache des Gefühls und nicht des Verstandes ist?“ Wenn sie eine Herzenssache ist, muss sie darum weniger eine Verstandessache sein? Eine Herzenssache ist sie, wenn sie mein ganzes Herz einnimmt; das schliesst nicht aus, dass sie auch meinen ganzen Verstand einnehme und macht sie überhaupt zu nichts besonders Gutem: denn der Hass und Neid kann auch Herzenssache sein. Die Liebe ist in der That nur eine Verstandessache, wobei sie übrigens in ihrem Titel als Herzenssache unbeschädigt bleibt: eine Sache der Vernunft ist sie nicht, denn im Reiche der Vernunft gibt es ebenso wenig eine Liebe, als im Himmel, nach Christi bekanntem Wort, gefreit wird. . . . Bevor das Kind verständig ist, liebt es nicht und seine hingebendste Liebe ist nichts als — das innigste Verständnis.

(Man vergleiche diese Stelle mit einigen Sätzen aus Maeterlinck's „Trésor des humbles" über die Erkenntnisfähigkeit der Kinderseele, die inhaltlich fast identisch mit ihr sind.) . . . Die Liebe ist unhaltbar und unwiederbringlich verloren, wenn man sich in einem Menschen vollständig getäuscht hat; das Missverständnis ist dann vollkommen und die Liebe erloschen. . . . Der Liebe ist ein Object nothwendig, ebenso dem Verstande. Darum hört seine Wirksamkeit immer da auf, wo er ein Object so ausgenossen hat, dass er nichts mehr daran zu thun findet und mit ihm fertig ist. Mit seiner Thätigkeit erlischt sein Antheil an der Sache, weil, soll er sich liebend hingeben und ihr alle Kräfte widmen, sie ihm ein — Mysterium sein muss. . . . Die Kunst, die das Ideal erschaffen und den Menschen damit das Object ihrer Anbetung gegeben hat, ist die Schöpferin der Religion. Immer, wenn die Kunst in ihrer ganzen Energie auftritt, so erschafft sie eine Religion und steht am Anfange derselben. Macht die Kunst das Object, und lebt die Religion nur in der Ankettung an das Object, so beschäftigt sich die Vernunft, der Geist der Philosophie, nur mit sich selbst . . ."

Von den nachgelassenen Schriften Stirner's wäre schliesslich die Entgegnung an seine Recensenten: Feuerbach, Szeliga und Hess zu erwähnen. Er resumiert im kurzen noch einmal seine ganze Lehre vom „Einzigen" und treibt in der Polemik seinen dolchscharfen Verstand zu den geschicktesten und tödtlichsten Stössen gegen die philiströsen und bornierten Widersacher. Wie unterscheidet sich das Gefühl des Lesers nach diesen Seiten, die gleichsam im höchsten Stolze der inneren Ueberlegenheit jubeln und vom geistigen Reichthume prangen, von dem melancholischen Empfinden, das er nach der Lektüre des trostlosen Bildes dieses freudenlosen Lebens empfangen, wie es ihm Mackay gezeigt hat. Aber gerade durch diesen Vergleich, durch den raschen Uebergang aus Lebensnoth und Aermlichkeit zu diesen klaren, leuchtenden Gebilden des Geistes, die die Stirner'schen Schriften sind, wird wieder der Massstab in uns hergestellt für das wahrhaft Seiende im Leben, für die überragende Bedeutung geistiger Ziele.

[„Wiener Rundschau." August 1898.]

Ludwig Jacobowski.

Die heiligsten und tiefsten Erkenntnisse der Menschheit liegen in den Mythen der Völker verborgen. Vor Jahrtausenden von den Menschen erzeugt und erlebt, schlummern sie unter dem Strom der Zeiten, der unachtsam über sie hinwegrauscht, wie die Fluthen des Rheines über den goldigen Schatz. Aber immer wieder erwachen sie in dem Gehirn eines Denkers, in dem Herzen eines Dichters zu erneutem Leben. Und in den Seelen der Nachkommen, welche sie als etwas Neues vernehmen, zeugen sie unbewusste Lust und Sehnsucht, einen Rausch der Empfindung, der sich mit keinem der täglichen Genüsse der Gegenwart vergleichen lässt. Sie ahnen selbst nicht, dass nur das tiefste Leben und Erleben der Volksahnen, welches einst den Mythos geboren hat, in ihnen jetzt nach Jahrtausenden zu neuen Knospen ausschlägt.

Wenige Völker der Erde haben einen so grossartigen Mythos geschaffen wie das germanische Volk. Er ist eigentlich der einzige Mythos, der den modernen Menschen, den Europäer des 19. Jahrhunderts tiefer berührt. Beweist es nicht der Siegeszug Richard Wagner's? Wer hätte je die Hoffnung zu hegen gewagt, dass selbst der Franzose in fremdes Volksthum würdigender Erkenntnis und mit wachsendem Verständnis den Dramen Siegmund's und Sieglinde's, Siegfried's und Brunhilde's lauschen würde?

Aber dieser deutsche Mythos enthält die Symbolik der Menschheitsgeschichte. Ich habe in meinem Werk „Die moderne Seele" nachzuweisen gesucht, dass in der Siegfriedsage eine Symbolik jener zwei ungeheuren Weltanschauungen verborgen läge, in die alle ethischen Bestrebungen unserer Zeit sich unterstellen lassen: die Symbolik des Individualismus und Altruismus, des Heidnischen und Christlichen, des Pessimismus der Vernunft und des Optimismus des Herzens, oder wie diese

beiden Grundformen menschlicher Seelenzustände in meinem Werke heissen: des „Bewussten“ und des „Unbewussten“.

Nun kommt ein junger Dichter und gestaltet die Baldersage zu einem Roman — und wie von selbst wächst aus dem Sagenstoff die gewaltige Symbolik heraus, die schon die Erschaffer der Sage geahnt haben müssen. Ludwig Jacobowski, den wir als Lyriker schätzen, weil er einer der wenigen ist, die den deutschen Volkston anzuschlagen vermögen, hat in seinem Roman „Loki“ (Bruns, Minden 1899) bewiesen, dass er kein blosser Nachempfinder und Nachdichter alter Sagen ist. Denn obwohl Jacobowski nur den Grundcharakter der Baldersage unverändert lässt, die eigentliche Handlung seines Romans hingegen in freier epischer Erfindung gestaltete — erscheint gerade jene grosse Symbolik in plastischer und Allen deutlicher Form wieder.

Die blauäugigen, blondlockigen Asen gerathen in Zorn und Unruhe, als eines Tages die Schicksalsgöttin Urd Odin Runen sendet, in denen sie verkündet, dass eine der Asinnen, — man wisse nicht welche — einen Sohn geboren, der heimlicher Liebe entsprossen sei. Nach Urd's Gebot müsse jede der Asinnen das Kind einen Tag lang pflegen. Hasserfüllt fügen sich die Göttinnen dem Befehl.

Aber ihre Pflege ist die grausamste Qual. Die eine gibt ihm Eiswasser, die andere lässt ihn heisses Eberblut trinken, die dritte nährt ihn mit Wolfsschaum, die vierte mit Uhufleisch. Das arme Kind, das seine Quälerinnen mit unschuldigen, fragend-schmerzlichen Blicken anschaut, wird mit Gewalt und Härte gezwungen, die Pein zu ertragen. Als es einmal in heller, kindlicher Freude auflacht, da Frigg mit ihrem herrlich-blinkenden Geschmeide sich über es neigt, schlägt die Göttin es. Seit damals lacht Loki nicht mehr — denn Loki ist dieses Kind —, sein Leben wird der Rache geweiht. Die glücklichen Bewohner Walhall's, die ihn für unverschuldetes Schicksal so grausam straften, sollen Glück und Herrschaft verlieren. Ihrer Kraft hält seine List die Wage und ihrem Stolz — sein Schmerz. Und gerade Balder — seinen Gegensatz — hasst er am meisten, Balder, den alles liebt, der alles liebt. Um die Macht der Asen zu brechen, verschmäht es

Loki nicht einmal, unter die Menschen zu gehen und sie aufzuwiegeln. Er wirft Streit unter die Sklaven, Bauern und Jarls, bis sie sich von den Göttern verlassen glauben, denen sie immer reichlich geopfert haben, und sich im Hasse gegen Walhall einen.

Auch Riesen und Zwerge stachelt er zu neuem Widerstand gegen die lichten Götter Walhalls auf. Aber was nützt dies Alles? Solange Balder lebt, kann er den Sieg nicht erringen. Weder Odin's Schwert, noch Heimdal's Speer, noch der Hammer des grimmen Thor macht ihn zagen, aber vor dem reinen Blick Balder's weicht er zurück. Balder muss fallen, so beschliesst Loki. Wenn Balder fällt, muss Walhall folgen. Die Götter ahnen Loki's bösen Plan. Freyja und Frigg gehen auf die Erde und nehmen jeglicher Kreatur, jedem lebenden und leblosen Wesen das Gelöbnis ab, Balder nicht zu verletzen. Nur ein Mistelzweig wird von Freyja vergessen. Loki's List bewirkte es. Aus diesem Mistelzweig schneidet er sich den Pfeil zurecht, der Balder's Brust durchbohren soll. Balder weiss, was ihm droht. Träume verkünden es ihm. Er selbst tröstet die trauernden Asen, räth ihnen, Walhall freiwillig zu verlassen und als lachende Helden in Hel's Todtenreich zu steigen. Als Balder's Todtenschiff vom Ufer in's Meer stösst, schleudern die Walküren die Brandfackeln in Walhall's leuchtende Burgen. Aber Loki rastet nicht, bis sein Werk der Rache zu Ende geführt ist. Walhall ist zerstört. Aber noch besteht Balder's Sonnenreich auf Erden. Gegen dieses Reich, darin nur Reinheit und Gerechtigkeit herrschen, führt Loki die Horden der von Elend und Neid zum Fanatismus entflammten Bauern an. Die Bewohner des Sonnenreiches fallen wehrlos und still unter den Händen ihrer Mörder. Die Zahl der Todten wächst und wächst, denn Balder's Volk wehrt sich nicht. Mit unendlichem Staunen auf dem bleichen Antlitze gehen sie dem Tod wehrlos entgegen. Da hält Loki selbst das Morden ein. Nach grausamer Rache dürstet er. Er setzt den Hund des Bauernführers auf den Thron Balder's, des Sonnenkönigs und alle überlebenden Edelinge müssen dem Hunde huldigen. Einer der Ueberlebenden blickt aber den Hund an und winselnd springt der Hund vom Throne, leckt ihm

schmeicheld die Füsse. Und vor den Blicken des Unbekannten weichen auch die Bauern zurück bis an die Thore des Sonnenreiches. „Weh Euch, weh mir!“ ruft Loki, „es ist Balder's Sohn!“ — — — Dies ist der Inhalt des Romans im Grundriss. Aber eine grosse Zahl von freierfundenen Episoden, welche Kunstwerke für sich sind und sogar losgelöst vom Zusammenhang tief wirken könnten, belebt die grosse, mythische Handlung. Sie möge der Leser im Werke selbst geniessen. Es ist schwer, ihren Reiz in einer Nacherzählung nicht zu verlieren.

Die Symbolik des Romans besteht in der Gegenstellung Loki's und Balder's. Sie erscheinen nicht bloss als die Träger der schon banal gewordenen Ausdeutung von „Licht und Nacht“, „Frühling und Winter“, „Gut und Böse“. Wir glauben, dass Jacobowski hier nicht nur die ethischen Grunddifferenzen in der menschlichen Natur zeichnen wollte, sondern vielmehr die intellectuellen. Loki ist der grübelnde Verstand, die verkörperte „Bewusstheit“, Balder, das Genie des Herzens, die unbewusste Güte und Schönheit. Loki ist List, Balder: Intuition.

Aber bei dieser Entgegensetzung der beiden Weltprinzipien bleibt der Dichter nicht stehen. Im tiefsten Hintergrund seines Werkes scheint die gewaltige Erkenntnis von der Einheit dessen, was unseren oberflächlichen Blick als tödtlicher Gegensatz beängstet, zu liegen. Loki und Balder sind Formen einer Einheit. Und weil sie ihre beiden Formen sind, müssen sie sich bekämpfen. Monismus symbolisiert an den Wundergestalten deutscher Göttermythe, ist der Grundaccord des „Loki“. Der Monismus, dieses Kind der modernsten Philosophie, ist die Grundlage dieses Romans grauester Vorzeit! Wenn auch nicht jeder Leser sich dieser Tiefe bewusst werden wird und vielleicht an der reizvollen Oberfläche der Handlung haften bleibt — so wird andererseits gerade das so gespannte Interesse des modernen Menschen bei der Lektüre des „Loki“ beweisen, was wir eben behaupteten: dass in diesem Buche eine Verschmelzung und künstlerische Einigung uraltester Mythen mit dem modernsten, täglich von uns erlebten Fühlen, Sehnen und Denken erreicht ist.

[„Ethische Cultur.“ April 1899.]

Der Münchner.

In den Zeichnungen der französischen Witzblätter sieht man einen Typus des Deutschen oft wiederkehren: eine grosse, breitschultrige Gestalt mit Schlapphut oder Malerfrisur und trunkfeuchten Blickes einen gewaltigen Krug Bieres anlächelnd. Der Deutsche verzeiht diese Malice gern und fragt sich erstaunt, wieso es diesen Chauvinisten genügen könne, ihren Hass und ihre Verachtung durch das Symbol des Bierkruges auszudrücken? Sollte darin vielleicht eine geheime Erkenntnis, eine tiefe Erkenntnis liegen, sollte das psychologische Genie des Franzosen hier unbewusst das Wesen seines Feindes, einen Grund seiner Ueberlegenheit und Macht errathen haben? — — —

Das deutsche Volk nennt sich stolz das Volk der Denker. Man darf das nicht als Anmassung verurtheilen. Es ist bloss ein Irrthum, ein leicht verzeihlicher Irrthum. Denn welches Volk hat eine so herrliche Reihe grosser und grösster Denker aufzuweisen wie das deutsche! Aber hat deshalb die Menge das Recht, sich die Tugend ihrer Ausnahmen beizulegen? Fast alle grossen deutschen Denker wurden vom deutschen Volke missverstanden, verkannt oder nicht so gewerthet und gewürdigt, wie sie es verdient hätten. Fremde Nationen giengen den Deutschen in der Verehrung ihrer eigenen geistigen Heroen voraus. Deutsches Genie und unverstandenes Genie sind nur zu oft identische Begriffe.

Aber wie getrost kann das deutsche Volk auf den Titel: „Volk der Denker" verzichten, und ihn den überreifen, greisen-

haften, decadenten Nationen überlassen — hat es doch Tugenden, die werthvoller sind und seltener in unserer Zeit — Tugenden, denen es seine Macht verdankt, und auf die es seine Zukunft bauen kann. Wenn ein göttlicher Richter im Jahre 1870 die Intelligenz, die Denkkraft des französischen und des deutschen Durchschnittes gemessen hätte — wahrlich, nicht das deutsche Volk hätte in diesem Kampfe gesiegt! Kraft, Muth und Gesundheit, das sind die Tugenden des deutschen Volkes — diesen verdankt es seine Siege. Dem modernen Physiologen und Völkerpsychologen ist es kein Geheimnis mehr, dass das Ueberwiegen und Ueberwuchern der Nerven- und Gehirnthätigkeit kein Merkmal jugendlicher, aufgehender, sondern übereifer, untergehender Rassen sei. Noch ist das deutsche Volk jugendlich, in der Harmonie seiner Kräfte, die seine Jugend beweist. Das ist sein Vorzug vor allen anderen Nationen, dass es sich so lange jung erhielt. Es ist umgeben von alternden Völkern, decadenten Völkern. Es hat nicht den Franzosen zu fürchten und kaum den Russen, der äusserlich so blühend scheint und innerlich schon faul und morsch ist, es könnte nur seine germanischen Verwandten fürchten: die Engländer und Amerikaner, die sich gleiche Jugend und Gesundheit erhalten haben.

Die Individualität eines Volkes entsteht aus den Durchschnitts-Individualitäten der Volksangehörigen. Die geistige Individualität des einzelnen Menschen hängt aber ab von seinem materiellen, körperlichen Leben, vor Allem von seiner Nahrung. Nietzsche sagt einmal, man könnte durch Hygiene und Diät Genies züchten. Und Ludwig Feuerbach meinte das Gleiche in seinem bekannten Wort: der Mensch ist, was er isst. Wer also das Wesen eines Volkes ergründen will, der betrachte nicht immer nur seine geistigen Werke oder seine Genies, die als Ausnahmen höchstens negativen Charakterisierungswerth haben — sondern seine materiellen Grundlagen und auch einmal (denn der Psycholog verachtet kein Mittel der Erkenntnis) seine materiellste Grundlage, seine Nahrung. Er verachte selbst jene französische Witzblattauffassung des Deutschen nicht. Die Franzosen sind, wenn auch nicht das Volk der Denker, so doch sicher das Volk der Psychologen. Und bei der hohen

Cultur, d. h. der gleichmässig ausgebreiteten geistigen Kraft der Franzosen sind seine Volksanschauungen ebenso werthvoll wie bei uns Deutschen das Wort eines unserer Genies.

Der Franzose kann bei der Vorstellung des Deutschen vom Bierkrug nicht abstrahieren. Von Tacitus an wird des Deutschen Lust am Gerstentrank berichtet. Er hat keine Nationalspeise, sondern einen Nationaltrank. Es ist kein Wort des Scherzes, wenn wir Feuerbach's Sprüchlein also variieren: der Deutsche ist, was er trinkt. Noch schärfer gesagt: des Deutschen Eigenthümlichkeit und Tugend, die da ist die Tugend kraftvoller Ruhe und Gesundheit, dankt er dem deutschen Trank, dem Bier. . . . Jene französische, scheinbar so primitive Auffassung des Deutschen im Bilde weist uns auch auf den Ort, wo des Franzosen Instinct die Heimath urdeutschen Wesens witterte. Der Masskrug, die Sammetjoppe, Schlapphut und Malerfrisur, das deutet nach München, dem Athen der deutschen Kunst und der Urquelle deutschen Bieres, woraus in breiten Strömen der germanische Nationaltrank bis in die entlegensten Winkel des Erdballs fliesst.

Wir sagten Jugend, Kraft und Gesundheit, Harmonie aller natürlichen Kräfte seien die Merkmale des Deutschen, im Gegensatze zu jenem Ueberwuchern von Nerven- und Gehirnthätigkeit, von jener Disharmonie zwischen Nerven und Blut, welche die decadenten, reifen Völker der hohen Cultur kennzeichnet. Nun, so müssten wir alle diese Eigenschaften in München, an den Münchnern am deutlichsten und beweisendsten finden, allwo seit Jahrhunderten das grösste Quantum Bieres getrunken wird. Und wir finden sie!

Der Fremde, der die Strassen und Keller Münchens durchwandert und das Münchner Volk beobachtet, auf seine Aeusserungen horcht, seine Art des Genusses und der Lebensauffassung studiert, erstaunt zuerst über die merkwürdige Einheitlichkeit dieses Volkscharakters. Keine Stadt Deutschlands ist in allen ihren Theilen, in ihren Menschen und in den Werken der Menschen ein so Ganzes, Unzertheiltes, Nothwendiges, Harmonisches wie München. Seine Bevölkerung scheint eine Familie zu sein, und dem Entfernten erscheint die Stadt in der Erinnerung wie ein grosses Gebäude. Glücklicher-

weise hat es nichts von jener äusserlichen und innerlichen Disparität, von der nur scheinbaren Einheit des Sandhaufens, als der sich die „moderne" Grossstadt (so Berlin) darstellt. . . . Die scharfe Abgrenzung der Stände, die in Oesterreich und Norddeutschland immer heftiger hervortritt, ist in München kaum zu spüren. Man trete in eine der grossen Bierhallen, der wahren Heimstätten des Münchner's: Student, Arbeiter, Offizier, Bäuerin und Dame sitzen da neben einander. Man behandelt sich mit Respekt und Bonhommie. Die gleiche Einheitlichkeit auf der Strasse! Jene grässlichen Gestalten des Elends, die in den Grossstädten Europas bis in die fashionablen Centren des Reichthums und der Aristokratie dringen, sowie andererseits jene lächerlichen Bajazzi der Mode und des Luxus, wie man sie unter den Parvenus der Weltstädte so häufig sieht, fehlen hier gänzlich. Der Aristokrat unterscheidet sich kaum vom Bürger, der Bürger kaum vom einfachen Mann der Arbeit. Die Mitglieder der königlichen Familie spazieren durch die Gassen oder fahren in fast ärmlichen Karossen und werden vom Volke eher freundschaftlich als devot begrüsst.

Was in München durch sein Aeusseres auffällt und von dem durchschnittlichen Charakter der Bevölkerung absticht, ist nicht einheimisch, sondern fremd. Es wird wohl keine Stadt Deutschlands relativ so viel Ausländer beherbergen wie München. Aber auch der Fremde passt sich bald den ihn umgebenden Sitten an, nicht weil er wegen seiner Eigenart verspottet oder verletzt würde, sondern weil er selbst gerne die behaglichere und so harmonisch-glückliche Art des Lebens, die ihm der Münchner zeigt, mitgeniessen und erlernen will.

Diese Harmonie des Lebens und der Menschen offenbart sich so reizend auch aus dem architektonischen Bild der Stadt. Es ist das Bild einer modernen Stadt und hat doch nichts von der trostlosen Gleichförmigkeit einer solchen. Die Strassen sind wunderbar beleuchtet und von bewegtestem Leben erfüllt. Aber nichts von dem rücksichtslosen Jagen und Hasten z. B. Berlins! Man merkt auch im Verkehr der Stadt, dass sie zwischen Wien und Paris liegt. Die Strassen sind gerade und breit, aber nicht kasernenhaft gleichförmig angelegt. Altdeutsch-giebelige Häuser, villenartige Gebäude die von Gärtchen um-

schlossen sind, und die wunderbaren Werke der Künstler-Könige Bayerns — hier ein Stück Griechenland, dort ein Stück edelster Renaissance — unterbrechen entzückend die stillosen Linien der modernen Häuser.

Der entzückende Grundton dieser Harmonie des Lebens, der Menschen und der Stadt, ist die Münchener Frau. Wieder etwas so Einheitliches, dass man rasch die Typen der Münchnerin erkannt hat. Am reizendsten und markantesten ist jener wie vom nahen Süden erwärmte und ausgereifte Typus der germanischen Blondine: Gestalt und Bewegungen sind graziöser als die der Norddeutschen, schon an das Wienerische streifend, und das Südländische scheint aus den braun-schwarzen Augen zu funkeln, die wunderbar mit dem blonden Haar kontrastieren. Ein anderer Typus der Münchnerin ist die Brünette: Kraft und Grösse, etwas vom Grenadier — Grazie durch Lustigkeit und Intelligenz ersetzend. Diese beiden Typen scheinen sich immer zu wiederholen. Wenn zufälligerweise zwei Angehörige eines dieser Typen neben einander gehen, so möchte der Fremde glauben, dass es Schwestern seien.

Von Eleganz ist in München wenig zu spüren. Sie wird vollständig ersetzt durch Kraft, Gesundheit und Harmonie alles Münchnerischen. In dem „Ronacher" Münchens, dem Deutschen Theater, sieht man auf den Parterreplätzen Bauern und Dienstmädchen. Die elegante männliche und weibliche Demi-monde der Grossstädte fehlt hier. Aber auch der ästhetische Mensch wird sich über diesen Mangel trösten, wenn er einmal — wie ich — Gelegenheit hatte, zu beobachten, mit welch kräftigem und dabei sichtlich aufrichtigem Beifall eben jene Bauern und Dienstmädchen eine mit erlesenem Geschmack französische Chansons singende Pariser Truppe belohnten. Man konnte in diesem Falle unbewusst tiefen Verständnisses einer so fremden und überreifen Cultur wie der französischen durch diese einfachen und wahrhaften Naturmenschen wieder einmal die Erbärmlichkeit jener posierten Decadence und Blasiertheit richtig werthen, die unsere „grosse", moderne Zeit als Schmarotzerpflanzen ernährt.

Wo ist der Grund dieser merkwürdigen Harmonie und Ausgeglichenheit in der Bevölkerung und in dem Leben

Münchens, die wie eine grüne Oase aus der Decadence des sie umgebenden Europas hervorleuchtet? So paradox es klingen mag, ich wage es zu wiederholen: nichts Anderes ist der Grund als das Münchner Bier! Der deutsche Nationaltrank hat das deutsche Volk in Gesundheit, Jugend und Kraft erhalten. Das Bier ist der grosse Ausgleicher: der physische Ausgleicher durch Vermittlung des Magens, der geistige Ausgleicher durch Vermittlung der Nerven und der sociale Ausgleicher durch seine Nahrhaftigkeit und Billigkeit. So erhält es den Körper kraftvoll und gesund, den Geist im Gleichgewicht unbewusster Instincte und bewusster Gedanken, den ganzen Menschen also im Gleichgewicht der Nerven und des Blutes, und den Staatskörper gewissermassen im Gleichgewicht der socialen Gegensätze. Als die Griechen aus einem thätigen Volke zu einem denkenden geworden waren, unterlagen sie den Römern. Als diese ein denkendes, d. h. überreifes und decadentes Volk geworden waren, unterlagen sie den jugendkräftigen Deutschen. Und da sich das deutsche Volk Jugend und Gesundheit erhielt, unterlag ihm jetzt der Erbfeind, das decadenteste Volk des heutigen Europa.

Des Deutschen Nationaltrank, das Bier, ist gewiss ein Grund, dass sich das deutsche Volk so lange in Jugend und Gesundheit erhielt. Darum sehen wir diese Vorzüge am deutlichsten bei dem Münchner Volk, in dessen Stadt das herrlichste aller Biere gebraut wird. Das Bier erhält die physische und darum auch die geistige Natur des Menschen im steten Gleichgewicht. Den allzu unbewussten, instinctiven, beschränkten Menschen stachelt es zur Thatkraft auf, und den allzu bewussten, nervösen Gehirnmenschen des fin de siècle entlastet es von dem Uebergewicht des Denkens und macht ihn wieder zur That fähig. Das Bier befreit von ungesunden Extremen und schafft Sinn und Kraft für das reale und thätige Leben.

Nirgends fand ich so viele Tugenden der Gesundheit, als da sind: Einheitlichkeit, Muth, Einsicht und Lebenslust, Verständnis und Liebe auch für das Andersgeartete und Höflichkeit, wie beim Münchner. Dort, wo das beste deutsche Bier fliesst, blüht auch einer der besten deutschen Volksstämme: der Bayer. Kraft und dabei doch ein heiterer, fast buddhistischer

Gleichmuth, sind die Grundzüge des Münchner Volkscharakters. „Weil's gleich ist“ und „Schön muss's geh'n“ sind ihre bezeichnenden Lokalsprichwörter. Frei vom wienerischen Leichtsinn und von wienerischer Sentimentalität — frei von norddeutscher Härte und Aufgeblasenheit, repräsentiert der Münchner und überhaupt der Bayer in seiner Gelassenheit, heiteren Weisheit, Lebensfreudigkeit und urgesunden Festigkeit eine der schönsten und tüchtigsten deutschen Menschentypen. Er ist im Innern wie seine Stadt: geräumig, hell, heiter und fest! Man möchte der ganzen deutschen Nation zurufen: In his signis vinces! [Dezember 1898.]

Antimoralisches.

„O Jahrhundert, die Geister erwachen — es ist eine Lust zu leben!"

Wie Ulrich von Hutten möchten wir dies aus überströmendem Herzen rufen, wenn wir uns in die Geisteswerke Friedrichs des Grossen im Reiche der Gedanken, das ist Friedrich Nietzsche's, so vertiefen, dass alle stinkenden Sümpfe der Dummheit und Rückständigkeit unserem Anblick entschwinden und des Philosophen Werk als ein repräsentatives Werk der Zeit wie eine blühende Oase aufsteigt. Aber ist dieses Jahrhundert, in dem alle kranken Instinkte aufgewuchert sind und unser ganzes Leben mit einer Fäulnisschicht von Decadence und Verlogenheit bedeckt haben, dieses Jahrhundert der Bourgeoisie, die den Adel zu sich herab und die Plebs zu sich herauf zu ziehen begonnen hat, um die ganze heutige Menschheit in die Schraubstöcke ihrer Bourgeois-Moral und Bourgeois-Zufriedenheit zu pressen — ist dieses Jahrhundert noch werth, gelobt, ja gepriesen zu werden? Kamen nicht die grossen Einzelnen, die grossen Einsamen im tödtlichen Kampf gegen dieses Jahrhundert zu ihren Höhen? Verräth ihr Leben nicht die Tragik dieses Kampfes?

Das Volk, die Gegenwart, bildlich: das Jahrhundert selbst weiss nichts von den Thaten und Siegen, die in ihm vollbracht wurden und kennt nicht einmal die Namen der Heroen. Gut für dieses duldsame Volk, die wiederkäuende Herde, gut für ihr sattes Behagen! Sie ahnen nicht, welche Männer in ihrer Mitte gingen, Männer, die mit neuen Saaten beladen, es unternahmen, die vertrockneten, verstaubten Schollen ihres geistigen Lebens umzuackern, so dass neue Ziele und mit ihnen

eine neue Kultur aus ihnen zu spriessen beginnt, welche die kommende Zeit zu ernten berufen ist. Aber während die Masse, mit Blindheit geschlagen, an ihren alten Idealen wiederkäuet und nicht fühlt, dass die alten Götter todt sind, die in ihnen ein Scheinleben führen, sind an vielen Orten Menschen aufgetaucht, die das Werk der grossen Säemänner, der Unerschrockenen, der Reichen, mit vollen Händen Schenkenden, auf sich genommen haben und so den Acker betreuen, der die grosse Saat birgt. Der Grössten Einer — aber wohl der Unverstandenste und Falscherfassteste ist Friedrich Nietzsche, der Achilleus der modernen Litteratur.

Zu gerade und steil war sein Weg, als dass er selbst nur daran denken konnte, sein Werk im Einzelnen zu vollenden, es bis in die Details auszuführen. Er musste auf die Spitzen eilen, um den höchsten und letzten Ausblick zu gewinnen. Anderen überliess er es, die Seitenwege zu wandeln, in langsamgemessener Arbeit das zu sammeln und zu seinem Wachsthum zu treiben, was er selbst, der Eilende, fallen lassen musste. Er baute auf diese Nachfolger und Mitarbeiter, trotzdem er selbst sie nicht erlebte. Und siehe, sie sind gekommen! Ihrer ist bis jetzt nur eine kleine, erlesene Zahl. Aber sie scheint zu wachsen. Zäh' und entschlossen kämpfen sie für den Meister, der von Pharisäern und Scheinheiligen mit vergifteten Pfeilen angegriffen und von der Herde der Allzuvielen, der blinden Kühe, überhaupt nicht geschaut wird. Ihre Arbeit ist eine unermessliche. Den ganzen Augiasstall des modernen „Geistes", seiner Decadence, seiner bewussten Heuchelei und seiner unbewussten Borniertheit, sollen sie reinigen, Berge von Schmutz und Dummheit abtragen, auf dass die reine Erkenntnis Friedrich Nietzsche's vom Jenseit von Gut und Böse, von dem Willen zum Leben, und seine glühende Sehnsucht: Der Uebermensch ein freies Postament habe, auf dem sie sich in ihrer ganzen Höhe ausstrecken könne, als ein Wahrzeichen und Warnungszeichen für die geistigen Lootsen unserer Zeit. Den Blick auf das ragende Werk Nietzsche's gerichtet, werden sie die Schifflein unserer Zeit vor allen Klippen des Untergangs retten können und sie hinüberleiten in das offene Meer der Zukunft.

Zwei dieser wackeren Fährleute wollen wir hier in ihren neuesten Werken betrachten. Es sind dies: das „antimoralische Bilderbuch“ von Gustav Naumann und „Sophia“ von Mathieu Schwann. Beide treten auch äusserlich bescheiden auf, wie es sich Schülern und Helfern ziemt. Naumann will „neues Anschauungsmaterial zur Geschichte der Sittlichkeiten“ sammeln, Schwann „Sprossen zu einer Philosophie des Lebens“ bauen. Während Naumann innerhalb der von Nietzsche selbst gesteckten Grenzen neues Beweismaterial für die Entwertung und physiologisch-historische Genealogie der Moral sammelt, sucht Schwann auf eigenen Wegen zu den von Nietzsche ersehnten und zum Theil erklommenen Gipfeln zu gelangen.

Betrachten wir zuerst das Werk Naumann's! Es zerfällt in drei Theile: Sittlichkeit und Sitte, Sittlichkeit und Glaube, Sittlichkeit und Satzung.

Im ersten Theil führt der Verfasser in gedrängter und geordneter Darstellung noch einmal den von Nietzsche geführten Nachweis aus, dass Sittlichkeit von Sitte abstamme, daher als Produkt eines Zufälligen selbst etwas Zufälliges sei, eine sekundäre und nicht eine primäre Erscheinung. Er kommt zu dem Resultat: „Altruismus, das ist noch ein Wort für Egoismus,“ bekämpft aber die Meinung Nietzsche's, dass Moral bloss aus „Willen zur Macht“ entsprungen sei und macht den Nützlichkeitsgesichtspunkt für die Entstehung der Moral geltend. Dann versucht er quasi einen Bilderatlas zu diesen abstrakten Erörterungen zu geben, indem er das Verhältnis „Moral und Weib“, also die „Frauenfrage“, durch Beispiele aus der Ethnographie illustriert. Er weist nach, dass bei den Völkern verschiedener Familiensysteme sich verschiedene Moralen entwickelt haben, dass z. B. das matriarchale System aus einer primären Kraft und Gemüthsähnlichkeit von Weib und Mann entstanden und so das „Mutterrecht“ erzeugt habe, das, mit der heutigen Moral gemessen, etwa Irrsinniges oder Verbrecherisches darstelle. Naumann verhehlt sich nicht, dass eine Präponderanz des Weibes — welche die Geschichte mehr als einmal in den vergangenen Zeiten constatiert hat — oder wenigstens die „Möglichkeit eines abermaligen Umschwunges der Kraft- und Machtfrage“, eine Auflehnung des Weibes gegen

die Herrschaft des Mannes in Zukunft wieder erfolgen könne. Und so warnt er aus historischen, nicht aus moralischen Gründen davor, den wirklichen und wachsenden Nothstand, dem das moderne Weib immer mehr verfällt, kurzsichtig zu übersehen.

Im zweiten Theile weist Naumann nach, dass Religion und Moral in ihrer Entstehung wie in ihrer Fortbildung verschiedene Wege wandelten. „Moral und Glaube waren ursprünglich so wenig mit einander verbunden, wie heute; es gibt bei den Naturvölkern ganz moralfreie Religionen, vergeltungsfreien Jenseitsglauben, sowie es unter uns dogmenfreie Sittlichkeit gibt." Bei den Hellenerr ging die Sittlichkeit vom Staate, nicht von der Religion aus. Erst die Philosophie hat die Götter „mores" gelehrt. Das Christenthum wird bekämpft als der Ausdruck der augenblicklich herrschenden Moralität. Es wird nachgewiesen, dass dem Urchristenthum sowohl die „Würde der Arbeit", als die „Heiligkeit der Ehe" und die Verachtung der Sklaverei fremd waren. Dass es ihm gelang, bei den Germanen Zutritt zu finden, verdankte es seiner Meisterschaft alles Mimicry. Die christlich-pantheistische Demuth verwandelte sich stracks in eine Art Gefolgsmannschaft zu „unserem Herrn Jesus Christ".

Von hier an aber weicht Naumann von Nietzsche ab. Er bekämpft es, den „Willen zur Macht" als Lebensprincip zu fassen. Er bekämpft die Herrenmoral, soweit sie sich als absolute Moral aufspielt, und er lehnt die Lehre von der „ewigen Wiederkunft" ab, denn es gäbe keine allgemein verbindliche Metaphysik. Aber gerade hier, wo Naumann sich von seinem Meister zu lösen versucht, scheint er zu irren. Denn, hat Nietzsche die Herrenmoral wirklich als absolute Moral aufgefasst und verkündet, wie Naumann glaubt? Nein! nicht als absolute Moral drängte er sie auf, sondern als Pädagoge und Arzt unserer Zeit, unserer kranken Zeit, als ein an ihren Krankheiten selbst tief Leidender „verordnete" Nietzsche Herrenmoral und gleichzeitig wies er historogenetisch nach, dass Herreninstinkte immer den aufsteigenden Epochen der Menschheitsentwickelung zu eigen waren, während die Decadence die Sklaven- und Demutsmoral mit sich führt. Soweit Naumann sich an die Wege hielt, die ihm Nietzsche wies und nur das ergänzen wollte, was Nietzsche

beiseite liegen lassen musste, hat er Verdienstliches, ja Glänzendes geleistet. Dort aber, wo er Nietzsche (noch immer innerhalb der Grenzen seiner Lebensbetrachtung weilend) widerlegen möchte, irrt er. Trotzdem beseelt ihn der gleiche Grundinstinkt wie Nietzsche. Die glühende Lust am Leben, seine dionysische Bejahung erfüllt auch ihn. „Weg auch aus dem Antimoralin der Theorie, wie aus jeder Moral! Hinüber zum Leben! Zum Leben, das wie die See ist, die da spottet über „Ewig", „Unendlich", „Heilig"! Wandel ist sie und Wechsel, Entstehen und Vergehen, und sehnt sich noch nach Wandel und Wechsel. Ein Wellenspiel, ein Farbentanz, ein Lichtgelächter; bald glatte Güte, bald tapferer Trotz; das ist die unmoralische See, die antimoralische Seele. Aber mehr noch ist sie das Hohelied aller tiefen Lebenslust: — immer noch bunter wird das Leben; und immer noch versuchender und lockender, verlockender — wahrlich Leben, ich liebe dich!"

So schliesst dieses schöne und nützliche Buch in den Tönen des trunkenen Zarathustra. Sein wissenschaftlicher Wert aber besteht darin, historisches und ethnographisches Material gesammelt zu haben, aus welchem jene Idee, — freilich hat sich Naumann in diesem Buch noch nicht zu ihr bekehrt — dass Individualismus nicht notwendig Gegensatz sei zu Sozialismus, dass es vielmehr eine soziale Ordnung geben könne, in der jedem Individuum Raum für vollste Freiheit gegeben ist — neuen Halt gewinnt. Diese Idee scheint Th. Achelis, der Naumann's Buch in diesen Blättern besprach, fremd zu sein, denn er bekämpft Naumann aus dem Gesichtspunkt, Individualismus sei unverträglich mit jeder gesellschaftlichen Ordnung der Menschen. Wie Naumann so glücklich zeigt, hat es die widersprechendsten Moralen und sozialen Verhältnisse unter den Menschen schon gegeben, die alle als heilig und absolut verehrt wurden. Darum darf man den Muth nicht sinken lassen und die Hoffnung nicht aufgeben, dass ein Zustand der menschlichen Gesellschaft erreicht werden wird, in welchem eben die vollkommene Freiheit des Individuums die vollkommen gerechte und dauerhafte soziale Ordnung bedingt und erzeugt. Während Naumann die steilsten Wege der Nietzsche'schen Philosophie nachzuklimmen versucht, bleibt Mathieu Schwann in seinem

neuen Buch „Sophia“ gleichsam in den Ebenen kühler Besonnenheit und erhebt nur von Zeit zu Zeit das Auge zu den fernen, firnebedeckten Gipfeln Nietzscheischer Sehnsucht und dionysisch-künstlerischer Erkenntnis. Er geht von einer anderen Basis Nietzcheischen Denkens aus als Naumann: von der grossen Verachtung des gegenwärtigen Lebens, dessen Schamlosigkeit er nicht genug zu verdammen weiss. Aber während Naumann in der Bekämpfung der Moral so weit geht, auch die Nietzsche'sche Herrenmoral als noch allzu moralisch zu bemängeln und sein Sach' auf Nichts stellt wie Max Stirner, d. h. auf sein Ich und das Leben dieses Ich's, sucht Mathieu Schwann umgekehrt Nietzsche vor den Vorwürfen der „Moralischen“ zu schützen. Er will nachweisen, dass Nietzsche's höchste Tugend „Die Gerechtigkeit“ war und dass seine Apotheose der Selbstsucht vielmehr eine Apotheose der Selbstliebe war; diese Selbstliebe, die Mathieu Schwann als die edelste Eigenschaft alles aufsteigenden Lebens von der Selbstsucht, der verächtlichen Eigenschaft des greisenhaft-degenerierenden Lebens zu trennen unternimmt — diese Selbstliebe soll nach seiner Hoffnung einmal erkannt werden „als die rein und fröhlich sprudelnde Quelle des Altruismus“. Dieser selbst wird aber erkannt werden, als das, was er ist: „das stille, Länder und Völker umschliessende Meer, in das alle Ichflüsse münden, und aus dem heraus die flüchtigen Gebilde steigen, die den aus der Tiefe sprudelnden Quellen neue, ewig neue Nahrung zuführen.“

So sehen wir, dass diese beiden Werke, die doch vom Centrum: Nietzsche aus ihren Lauf nehmen, in divergenter Richtung auseinanderströmen. Naumann gelangt zum vollkommenen Realismus Stirner's, verwirft die „ewige Wiederkunft“, den „Uebermenschen“ und stellt sich auf die Basis des Stirnerischen Ichs. Mathieu Schwann aber verwandelt den Uebermenschen zum Edelmenschen und den Egoismus zum Altruismus, und die Lebensliebe zur Menschenliebe. Beide aber, Realist und Ideologe, bewahren auf ihren divergenten Wegen eine grosse Ehrfurcht: die Ehrfurcht vor dem reichsten, unabhängigsten, unglücklich-glücklichsten Geiste des Jahrhunderts, vor Friedrich Nietzsche! [„Das Magazin für Litteratur.“ Mai 1899.]

Strindberg's Absturz.

Vor ungefähr zwanzig Jahren war es, als unvermuthet und unvorbereitet vor den erstaunten Augen der geistigen Mitteleuropäer eine nordische Litteratur, wie eine mächtige und prachtvolle Wikingerflotte aufzog. Nachdem die Bewunderung sich gesetzt hatte, begann man sie kritisch zu betrachten und mit heimischen Grössen zu messen. Trotzdem wurde erkannt und anerkannt, dass einige aus ihr wahrhafte Kolosse waren und allein schon jenen Zug nach Süden, die prächtige und lärmende Auffahrt rechtfertigten. Mit einer festen Losung zog ein jeder von diesen Riesen aus der Heimath der Fjorde und Schneeberge, mit einer Losung, die nicht nur sein Wirken erschöpfen, sondern auf alle Anhänger und Ueberläufer bindende Gewalt üben sollte.

Da las man über dem stolzen Segler Björnstjerne Björnson die Losung von der Keuschheit der Männer vor und ausser der Ehe und von dem Rechte der Frau auf die Reinheit des Mannes. Ueber dem düsteren Fahrzeug Henrik Ibsens stand das Dogma von der freien Sittlichkeit, der Frauengleichberechtigung und der neuen Moral der Persönlichkeit. Auf dem groben, ungefügen Flosse Arne Garborg's wehten die Wimpeln bäuerlichen Rassenstolzes, der die leeren Röhren der Bourgeoisie mit neuem Blut füllen möchte, und die Fahnen eines neuen, mystischen Christenthumes, welches die Erlösung von der Skepsis und dem Nihilismus, also die Heilung der bourgeoisen Krankheiten bedeuten soll. Auf den eleganten und geschwinden Jachten Alexander Kielland's und Jonas

Lie's las man die Wiedergeburt und Verkündigung eines neuen, harmonischen, und allein zur Rückdämmung der auflösenden, negativen Tendenzen fähigen Familienlebens. Das zierliche Boot Ola Hansson's lief unter der Flagge einer neuen, modern-platonischen Beziehung des Mannes zum Weibe: Amorosa sensitiva.

Jeder dieser Steuermänner, die ihr Werk so hoffnungsfreudig und selbstbewusst nach dem Europa der Kultur lenkten, brachte eine Lebensanschauung, ein Positives, Heilendes und wollte die moderne Menschheit damit — wenn nicht erlösen — so doch von einem ihrer schweren Leiden befreien. Jedem Theilnehmer der Wikingerfahrt nordischen Geistes wurde grosse Ehre und ernste Aufmerksamkeit zu theil. Mit Ruhm beladen kehrten sie wieder heim und stellten ihre stolzen Fahrzeuge in ruhige Häfen. Nur ein Einziger von ihnen — freilich einer, der im schroffen Wesensgegensatz zu seinen Fahrtgenossen stand, da er das Negative, die wissenschaftliche Skepsis, die künstlerische Skrupellosigkeit auf seine Schilde hob — kehrte nicht friedlich heim, mit den Schätzen des Lebens beladen, August Strindberg. Nicht als ein Fertiger, Abgeschlossener, der auf seinem Werke thront, an dem er nichts mehr zu bauen hat und der nunmehr nichts als Bewunderung und Glaube an das Werk heischt — zog er aus, sondern als Kämpfender, Leidender. Er zeigte nicht den Sieg und die Krone einer endgültig erstrittenen Lebens- und Weltanschauung, nein, er gab nur das Schauspiel des Leidens und Ringens einer in ihrer Tiefe und Höhe, ihrem Wollen und Wähnen grandiosen, ja furchtbaren modernen Seele. Während die Anderen — diese Artisten und Priester mehr Aeusserliches, mehr Form und Können wiesen, bot er, der eigentlich Philosoph und Prophet ist, den Anblick seines Innersten. Er veröffentlichte Werke („Beichte eines Thoren" u a.), in denen er seine Seele und seine Erlebnisse mit einer solchen Aufrichtigkeit, ja fast Schamlosigkeit enthüllte, dass ihm die Rückkehr zu einem normalen Leben in seiner Heimath versperrt wurde. Er wurde ein Wanderer und Flüchtling — und versäumte es, wie die anderen, noch rechtzeitig jene Brücke zu betreten, die den homme de génie in die geschützten und behaglichen Wohnstätten der

homme médiocres führen könnte. Dadurch gerieth seine ohnehin allzu temperamentvolle, extravagante, und leicht aus dem Gleichgewicht zu stürzende Natur auf Fährten, die nicht nur sein Lebensglück zerstörten, sondern auch seinen Geist selbst, diese wunderbar feine, der leisesten Bewegung fügsame Maschine angriffen und sein Nervensystem mit einer, wie es scheint, unheilbaren Schwächung bedrohen.

Der Freigeist und Skeptiker Strindberg, der einer der ersten und glühendsten Apostel unseres Friedrich Nietzsche war, wurde Mystiker mittelalterlicher Observanz. Dieser helle, unbestechliche, unbesiegliche Geist ist dahin — schiffbrüchig, ein Strandwrack, dass auf eine Schäre im Ocean geworfen ist, so steht August Strindberg in seinem neuesten Buche: „Legenden" vor uns.

Während ich nach dem Inferno noch glauben konnte, Strindberg habe sich freiwillig auf den Boden der Mystik gestellt, aus einem Experimentatorleichtsinn und Uebermuth heraus, so wie er früher ein Experimentator des Intellects war — und ich im vorigen Jahre (im „Magazin für Litteratur") meine Stimme dagegen erhob, Strindberg als einen Wahnsinnigen verloren zu geben, muss ich jetzt nach den „Legenden" zugeben, dass eine schwere physische Störung diesen einstigen Titanen des Geistes niedergeworfen hat.

Aber noch ist es nicht Wahnsinn im medicinischen Sinne, sondern vielmehr eine an Wahnsinn streifende Neurasthenie, an der Strindberg, wenn nicht eine zufällige Rettung eintritt, vielleicht in die Abgründe des Irrsinns fallen wird. Seine körperlichen Schmerzen, welche jeder Neurastheniker als Symptome nervöser Leiden kennt, als da sind: nächtliche Schlaflosigkeit, vorübergehende Gedächtnisstörung, aussergewöhnliche Traumlebendigkeit, Herzaffektionen, Alpdrücken, Störungen der Sinnesorgane (insbesonders der Gehörapparate) — legt er als sühnende Strafen begangener Frevelthaten aus. Unsichtbare Geister klopfen an seinen Wänden, stören ihm die Ruhe, verfolgen ihn zu jeder Stunde, an jedem Orte. Er muss sich in die Tröstungen mittelalterlichen Christentums, swedenborgischer Mystik flüchten, um überhaupt dem Selbstmorde oder dem Irrenhause zu entgehen. Einmal hört er in der Nacht „entsetzenvolle chro-

matische Tonläufe wiederhallen, gleich unermesslichen Wogen, die steigen und fallen:

la la la la la la la la la la la la la la la la

und das Menschenwrack hinauf in die Luft schleudern, um es im nächsten Augenblick zu ertränken.“ Aus dieser den „Legenden“ wörtlich entnommenen Stelle wird es jedem Leser ersichtlich, dass Strindberg's Geist und Nerven schwer gestört sind.

Freilich ist er dem wirklichen Irrsinn noch ferne. Dies beweist mir die wunderbare Kraft und Plastik, ja Objectivität, mit der Strindberg seine neurasthenischen und persecutorischen Anfälle zu schildern vermag. Während ganze Seiten wie aus psychiatrischen Werken abgeschrieben scheinen, sind doch andrerseits Stellen tiefer und klarer Philosophie und künstlerischer Naturschilderung zu finden, die in ihrer seltsamen Umgebung doppelt rühren.

So schreibt Strindberg einmal diese wunderbaren Sätze, welche die Liebe des geistigen, modernen Mannes so tief charakterisieren: „Wir beginnen ein Weib zu lieben, indem wir bei ihr Stück für Stück unserer Seele niederlegen. Wir verdoppeln unsere Persönlichkeit, und die Geliebte, die früher gleichgiltig war, neutral, beginnt sich in unser anderes Ich zu kleiden, und sie wird unser Doppelgänger. Wenn es ihr einfällt, mit unserer Seele fortzugehn, ist der Schmerz darüber vielleicht der heftigste, den es gibt, nur vergleichlich mit dem der Mutter, die ihr Kind verloren hat. Ein leerer Raum kommt auf und wehe dem Manne, der nicht über die Stärke verfügt, seine Zweitheilung wieder zu beginnen und ein anderes Gefäss zum Füllen zu finden. . . . Die Liebe ist ein Act, durch den die männliche Blüthe sich selbst befruchtet, weil es der Mann ist, der liebt, und es ist eine süsse Illusion, dass er von seiner Frau geliebt wird, seinem anderen Ich, einer Schöpfung von ihm selbst.“

Oder wie rührend ist jene andere Stelle, in welcher der

Schiffbrüchige, aus unseligstem Schicksal auf alles Verzichtende, seine Liebe zu Wagner entdeckt, und den früher Verachteten als einen grossen Dichter verehrt, dessen Musik allein Begleitung zu den Textworten ist, nämlich anlässlich der Verse aus „Rheingold“:

„Nur wer der Minne
Macht versagt,
Nur wer der Liebe
Lust verjagt,
Nur der erzielt sich den Zauber
Zum Reif zu zwingen das Gold. . . .“

Strindberg war ein dämonisches Wesen. Kräfte schlummerten in ihm, sprengten sich oft in furchtbaren Kämpfen an das Licht, welche aus den unterirdischsten Tiefen der menschlichen, ja der Weltennatur überhaupt stammten. Viele Heroen mühten sich, die steinerne Hülle der möglichen Erkenntnis, welche ums Menschlein gezogen ist, zu erschlagen. Bei niemandes anderem Werk sehen wir so deutlich die titanenhafte Anstrengung, diese dämonische Wuth der Verzweiflung über das vergebliche Bemühen wie bei August Strindberg. Nach jedem seiner Angriffe auf die Grenzpfeiler der Erkenntnis, welche das Reich des menschlichen Gehirnes von dem Reiche des Schöpfers trennen, sank er gleichsam zitternd, gebrochenen Auges, mit zerborstenen Muskeln nieder, um der neuen Kräfte zu warten, die ihn zu neuen Stürmen trugen.

Endlich ist er niedergesunken! Noch entströmen dem geistig Sterbenden Worte höchster Weisheit und appolinischer Kraft. Aber Strindberg's Weg geht steil in den Abgrund. Der Wahnsinn spielt noch mit seiner Beute und lässt ihn für kurze Pausen frei. Wird es Strindberg gelingen, sich ihm zu entreissen, bevor die Thore zugeschlagen sind, die aus der Nacht des Wahnes in das helle, lachende Leben führen? Es wäre wie ein Wunder!

[„Das Magazin für Litteratur.“ Mai 1899.]

Ueber das Wesen Hamlet's.

Es ist ein in der Geschichte der Weltlitteratur vielleicht einzig dastehender Fall, dass alle Bewunderer, alle Kenner und Ausleger eines Dichters von der überragenden Bedeutung eines seiner Werke zwar überzeugt, aber untereinander durchaus uneinig sind über das wahre Wesen der in diesem Werke dargestellten Hauptfigur. Dieser Fall trat ein bei Shakespeare's „Hamlet". Selbst Zola, einer der gründlichsten Kenner der Menschenseele und ihrer Abgründe, gibt zu, dass die Gestalt Hamlet's für ihn ein Räthsel ist. Als man ihm Vorwürfe machte, weil er seinen „Assommoir" auf die Bühne brachte, rief er aus: „Die ethische Wirkung dieses Stückes wird grösser sein als bei ‚Hamlet', denn Hamlet ist ein Mensch, der vielleicht nur in einem Exemplar existiert hat, und den niemand versteht und begreift; meinen Helden aber könnt ihr täglich auf der Strasse in tausend Exemplaren wieder erkennen."

Nachdem man wohl ein Jahrhundert lang sich abmühte, für Hamlet's Gebahren eine natürliche Erklärung zu finden, die Jeden befriedigen könnte, hat man sich in neuester Zeit daran gewöhnt, in dem Dänenprinzen einen anormalen, physisch und jedenfalls psychisch erkrankten Menschen zu sehen, einen Entarteten, erblich Belasteten, einen Neurastheniker ersten Grades, ein Objekt für Pathologen. Genug, fast alle Termini der modernen Medicin und Psychopathie wurden auf ihn angewandt, und man darf sich billig wundern, dass man ihn seiner angeblichen Fettleibigkeit wegen (ein sehr beliebtes Argument bei den medicinischen Hamletcommentatoren) noch nicht für einen Diabetiker erklärte. So Geistreiches und oft erstaunlich Scharfsinniges auch diese moderne Hamletauslegung schon geleistet

hat, — unser innerstes Gefühl lehnt sich doch allzusehr gegen die Annahme auf, Shakespeare, der Grösste der Grossen unter den Dramatikern, habe in seinem tiefsten und schönsten Werke einen Nervenschwächling, einen bemitleidenswerthen, siechen Hereditarier zeichnen wollen. Es ist wieder nothwendig, einen Moment lang die Augen zu schliessen und all die spitzfindigen Hypothesen und geistreichen Deutungen zu vergessen, um Hamlet's Wesen rein und ungetrübt auf uns wirken zu lassen.

Erscheint uns nun der Hamlet wirklich als ein solcher willenloser Schwächling? Der Neurastheniker hat keinen eigenen Willen; sein Trübsinn ist körperlich verursacht, dramatisch ist er eine untaugliche Figur. Aber Hamlet's Aufregung und Schmerz, wie er uns im Beginn des ersten Actes entgegentritt, hat einen objektiv ausreichenden Grund. Er ist noch traurig gestimmt über den Tod des geliebten Vaters; und schon belastet ihn ein neues Verhängnis. Ein furchtbarer Verdacht ist in ihm aufgestiegen: sein Vater starb keines natürlichen Todes. Die Erscheinung des Geistes erhebt diesen Verdacht zur Gewissheit und verstärkt die psychische Depression. Ein neurasthenischer Schwächling würde darüber verzweifeln. Er aber fasst den festen Entschluss der Rache, ein leidenschaftliches Wollen spricht aus diesem, während der ganzen Handlung aufrecht erhaltenen, nie aufgegebenen Vorsatz. Man nehme die Ursache seines Grames und Racheentschlusses hinweg — und Hamlet ist wieder, was er war: ein Gesunder und Starker! So aber denkt er nur an Rache, Rache, Rache. Sie auszuführen, zaudert er, obwol sich Gelegenheit dazu fände. Er zaudert aus Ursachen, die er selbst nicht kennt. Der Zwang des Zauderns bereitet ihm die tiefsten Seelenschmerzen. Aber benimmt er sich dabei nicht wie ein ganzer Mann?! Er ringt tapfer mit unbekannten Mächten in seinem Innern, und in diesem Ringen ist er sogar ein Held. Den Eindruck eines heldenhaften Kämpfers, auf den geheimnisvolle Gestalten wirken, macht er auf jeden unbefangenen Leser. Ist dieser Held nun das „klinische Bild des Neurathenikers"?

Und damit stehen wir vor dem Grundproblem des Stückes, vor der eigentlichen Shakespearischen Sphinx: — warum zaudert Hamlet? Ein, wie mir scheint, recht glücklicher Ver-

such, diese Frage zu lösen, wird in einem kürzlich erschienenen Buch von Gustav Friedrich („Hamlet und seine Gemüthskrankheit". Heidelberg, Georg Weiss 1899) unternommen. Der Hauptvorzug dieses Werkes besteht darin, dass der Verfasser dem Drama selbst und den Worten Shakespeare's niemals Gewalt anthut und nichts herauslesen will, was er selbst zuvor künstlich hineingeheimnisst hätte — und dass er die einfachen und natürlichen Erklärungen den oft scharfsinnigeren, aber darum auch willkürlicheren vorzieht. Er reicht mit der natürlichen Psychologie aus, wo andere nur klinische oder pathologische Erklärungen für möglich halten.

G. Friedrich beginnt seine sehr beachtenswerten Auseinandersetzungen mit der Schilderung einer Erscheinung, welche den Psychologen unter dem Namen Aboulie oder Willenshemmung bekannt ist. Diese Erscheinung tritt zwar am häufigsten bei Neurasthenikern auf (worin der Grund liegt, warum man Hamlet so oft für einen Neurastheniker erklärt), sie stellt sich aber auch beim völlig gesunden und normalen Menschen ein, wenn er durch einen schweren Kummer niedergedrückt wird. Ein Mensch in diesem Zustande wird trotz des festesten Entschlusses, trotz der klarsten Einsicht in die Notwendigkeit einer Handlung, sobald er an deren Ausführung schreitet, einen unbegreiflichen, inneren Widerstand empfinden, der unter Umständen so heftig werden kann, dass er den Vollzug der That unmöglich macht.

Diese „Willenshemmung" ist nach Friedrich der wahre Grund von Hamlet's Zaudern. Freilich kommt dieser Zustand Hamlet selber nicht ins Bewusstsein. Hamlet weiss nicht, warum er zaudert. Er glaubt sich frei, er fühlt seinen Willen ungehemmt, er sucht nach Scheingründen für sein Zaudern. Diese Scheingründe, die Hamlet in den Monologen sich selbst erfindet, um sich damit Selbstvorwürfe zu ersparen, gleichsam sein Gewissen zu betrügen, wurden bisher von fast allen Auslegern für die wirklichen Gründe des Zögerns gehalten. Darin liegt die Quelle aller Irrthümer über Hamlet's Seelenzustand. Das Zaudern Hamlet's entspringt nicht dem Mangel an Willen, sondern der Ohnmacht des Willens im rechten Augenblick. Dieses Wollen, aber Nicht-handeln-können

ist eine Folgeerscheinung seiner tiefen melancholischen Depression. Diese Melancholie hat aber keinen körperlichen Ursprung, ist keine somatische Melancholie wie bei wirklichen Gemüthskranken, sondern eine reine psychische, sie ist durch objektive Ursachen hervorgerufen. Allerdings hat Hamlet von Natur aus ein melancholisches Temperament oder, wie Friedrich noch deutlicher sagt, er ist ein „sensibler Melancholiker", allein seine wirkliche melancholische Erkrankung entstand erst durch die eingetretenen, ihn tief berührenden Ereignisse: Tod des Vaters und Erscheinung des Geistes.

Für den vielbesprochenen Pessimismus Hamlet's macht Friedrich nicht so sehr dessen Melancholie als dessen Genialität und Weisheit verantwortlich. Hamlet ist nicht Pessimist, weil sein Schicksal ein tragisches ist, sondern sein Pessimismus ist ein völlig persönlicher, einer allgemeinen, philosophischen Weltbetrachtung entspringend. Oft genug unterbricht Hamlet in den Monologen seine persönlichen Grübeleien, um von einem ganz allgemeinen, philosophischen Standpunkte aus tiefe Betrachtungen anzustellen. Er besitzt eben auch die Eigenthümlichkeit und Kraft des Genies, Persönliches ins Unpersönliche, Allgemeinmenschliche zu rücken.

Einen besonderen Abschnitt widmet Friedrich den Wahnsinnsscenen. Zweifellos ist, dass Hamlet den Wahnsinn nur simuliert. Friedrich weist nach, dass fast alle scheinbar so irren und zusammenhangslosen Reden Hamlet's im 2. Act bei scharfer Betrachtung sich als sinnvolle, nur der Form nach paradoxe Einfälle entpuppen. Sie beweisen die geistige Ueberlegenheit Hamlet's über seine Umgebung, welche er gerade mit diesen sonderbaren Sätzen verspottet. . . . Die Frage, ob Hamlet schon lange vorher die Absicht hatte, sich späterhin wahnsinnig zu stellen, verneint Friedrich. Er geräth erst auf diese Idee, als ihn seine Umgebung für wahnsinnig zu halten beginnt. Er greift also einen Irrthum auf und bestärkt ihn absichtlich, um seine Pläne unbemerkbar ausführen zu können. . . . In kurzer Zusammenfassung ist die Hamletauffassung G. Friedrich's folgende: ein genial veranlagter, edler und leidenschaftlicher Mensch, durch ein Unglück (Tod des Vaters) bedrückt, entdeckt darin ein furchtbares Verbrechen

und beschliesst, es zu rächen. Die im entscheidenden Augenblick immer wieder eintretende Willenshemmung verhindert ihn aber an der Ausführung dieses Entschlusses und verstärkt seine seelische Qual. Er trägt diese Qual tapfer und unterliegt zuletzt wie ein Held. Obgleich sich der Verfasser in seiner Untersuchung vielfach an die jetzt veraltete Schopenhauer'sche Psychologie anlehnt, scheint er uns doch im Ganzen den geraden und nächsten Weg zu gehen, der zur Erkenntnis des Hamlet'schen Wesens führen muss. Es wäre ein schönes Experiment für den Schauspieler, einmal diesen Hamlet zu spielen. Unter den heutigen Darstellern des Dänenprinzen kennen wir nur einen, der zugleich auf wissenschaftlich-psychologischer Grundlage und mit der intuitiven Sehkraft des Genies den Hamlet dargestellt hat, wie er nach den Forschungen am Ende des 19. Jahrhunderts trotz vieler kleiner Meinungsverschiedenheiten erkannt worden ist: Ermete Zacconi. Man sah in seiner Darstellung förmlich den Willen Hamlet's vorströmen und zum Durchbruch drängen und wie er durch den allzuheftigen Kummer immer wieder gleich einem wüthenden Sturzbach an den Dämmen seines Schmerzes abprallte und in sich versank. Mögen unsere Hamletdarsteller dem grossen Italiener nacheifern, der Wissen und Können in seiner Kunst vereinigt und so ihre höchsten Gipfel erklommen hat!

Bei Hamlet offenbart sich eine gewaltsame Trennung von Kopf und Herz, ein Zwiespalt zwischen Wollen und Denken, der allein sein seelisches Leiden erzeugt — ein Kampf des Intellekts mit dem Willen ....

Sobald man — wie G. Friedrich es so richtig gethan hat — den Charakter Hamlet's auf diesen Zwiespalt zurückgeführt hat, erkennt man auch, warum uns modernen Menschen sein Wesen, sein Leiden so sympathisch, so tief verwandt erscheint. Denn leiden nicht Viele von uns an den gleichen Kämpfen? Besteht in dieser Zwiespältigkeit des bewussten Gehirnlebens und der unbewussten, vegetativen Kräfte unseres Leibes nicht Das, was wir „Decadence" nennen? Dem armen Hamlet war es nicht vergönnt, zu einer friedlichen Harmonie seines Denkens und Wollens zu gelangen. Vielleicht hinderte ihn wohl die grässliche That daran, die zu rächen seine Pflicht

war. Uns modernen Hamleten aber, die wir ja nichts zu rächen brauchen, sondern nur den Weg zur Harmonie zu finden, um gesund zu werden, liegt es ob, jene entsetzliche, zu Boden schleifende Kette des „Bewusstseins" von uns zu heben und an dem Beispiel der freien, leblosen Geschöpfe der Natur sowie der ihnen zunächst Stehenden: Frauen und Kinder, zu lernen, dass eine wahre Gesundheit für uns alle nur in der Rückkehr zur Natur, d. h. der Harmonie aller Kräfte, zu finden ist. Wenn wir aber jene schwere Kette nicht ganz abstreifen können, da wir einmal denkende, erkennende Wesen sind und uns diese Fähigkeit zu immer lebhafterer Uebung verlockt, so müssen wir doch, um vor der Entartung jeder Einseitigkeit bewahrt zu bleiben, — Gegengewichte suchen. Das wäre die Aufgabe einer modernen Hygiene, Lebensarten und Bethätigungen zu finden, die auch den Gehirnmenschen wenigstens zeitweise vom Druck des Denkens befreien und die Kräfte des „Willens", die unbewussten, instinktiven, vegetativen Kräfte aus dem Schlaf zu wecken, um sie gegen die Ueberlastung der Nerven ins Feld zu führen. Dass die modernen Menschen das unstillbare Bedürfnis nach dieser Entlastung haben, beweist der immer zunehmende Alkoholismus. Im Rausch sucht der gequälte Nerven- und Gehirnmensch Befreiung. Natürlich bringt ihm dies keine Heilung, sondern zerstört ihn nur vollends. Dass es aber viele unter solchen Menschen gibt, die ebenso leiden wie Hamlet, und die ebenso nach Befreiung lechzen wie Hamlet — das wissen unsere Psychologen und Aerzte und Irrenhaus-Statistiker.

[„Magazin für Litteratur" und
„Norddeutsche Allgemeine Zeitung." 1899.]

Maurice Maeterlinck.

In der naturalistischen Kunst wird das Leben selbst geschildert, unser modernes Leben mit den Menschentypen, die es geschaffen, und mit den Schicksalen und Complicationen, die seine neuen Grundlagen und Ziele erzeugten. Die Schilderung ist die treueste, die je gelungen, weil ihre Künstler sich die minutiöseste Beobachtung der Wirklichkeit und ihre rücksichtslos genaue Wiedergabe zum Gesetz machen. Es sind Photographien des Lebens, gleichsam kinematographische Wandelbilder menschlicher Seelen und Erlebnisse. Im Princip ihrer Stoffe unterscheiden sich die Naturalisten nicht, denn ihr ewiger Stoff ist die Wirklichkeit. Nur die Grade der Feinheit ihrer Beobachtungen und die litterarische Manier, diese zu einem Ganzen zu vereinigen, individualisiert die einzelnen naturalistischen Künstler untereinander. Gerhard Hauptmann ist ihr anerkannter Meister. Eine zweite Art der Kunst geht über das reale Leben hinaus. Aus Unzufriedenheit, ungestillter Sehnsucht und aus vielleicht allzu stürmischem Idealismus suchen ihre Künstler mit der Phantasie ein Zauberbild der Zukunft zu schaffen. Am wirklichen Leben leiden sie, da es ihnen zu eng und zu schal ist; darum entstehen in ihnen Visionen eines zukünftigen, reicheren Lebens. Ebenso leiden sie am wirklichen Menschen, an ihrem Mitmenschen und auch an dem, was in ihnen selbst noch von dieser Realität anhaftet, darum schafft ihre Phantasie das Ideal der Uebermenschen. Nicht naturalistisch-nüchtern, sondern dionysisch-lyrisch sind ihre Kunstwerke. Friedrich Nietzsche darf als der Meister dieser

Künstler bezeichnet werden, die alle mit den grossen Geberden und den tönenden Worten der Propheten auftreten. Während sich die dionysisch-lyrische Kunst gleichsam oberhalb der Kunst der Realität, wie ein phantastischer Wolkenhimmel über die Erde hinzieht, gleicht die mystische Kunst der Unterwelt. Nicht das wirkliche Leben und nicht die ideale Fortbildung dieses wirklichen Lebens für die Zukunft ist das Thema seiner Künstler, sondern die Vorstadien des Lebens, die Entwicklungsanfänge menschlicher Verhältnisse und seelischer Vorgänge. Kühn greifen diese Künstler in das geheimnisvolle Chaos, dem die menschlichen Schicksale und alle Gefühle, Leidenschaften, Wünsche enttauchen. Sie wollen diese nicht als schon Fertiges, Wirkendes, sondern als noch Werdendes, Keimendes belauschen und schildern. Sie schildern also nicht: die Liebe, die Eifersucht, die Angst in jenem Stadium, da sie deutlich in ihrer Aeusserung und in ihrer Wirkung im realen Leben erscheinen, sie schildern die dunklen, uns kaum ins Bewusstsein tretenden Wurzeln und Keime dessen, was dem gewöhnlichen Menschen erst bewusst und damit überhaupt existent zu werden scheint, wenn es in vollster Reife sich zu Thaten und Gedanken und Leidenschaften condensiert. Diese „mystischen" Künstler richten ihr Auge nicht nach oben, in die himmelblauen Fernen der Zukunftsideale, sie schauen auch nicht um sich in das tägliche Leben der Realität, sondern sie graben in die Tiefe, sie bohren Schachte in jene dunklen, geheimnisvollen Tiefen, aus denen alles Lebendige entspringt. Wie Maulwürfe graben sie sich Gänge in diesem unbekannten Reich. Ihre unterirdische Arbeit schärft ihre Augen. Sie sehen und hören endlich wirklich mehr als der Mensch des Realen. Darf es uns wundern, wenn diese Künstler auch seltsam-eigene Formen wählen, um die Schätze, die sie fanden, uns, den Erdenkindern, die im hellen Licht der Wirklichkeit leben, überhaupt sichtbar zu machen?

Ein Meister dieser Kunst ist Maurice Maeterlinck, viel geschmäht und missverstanden von den Einen — und ebenso überschätzt und unsinnig verhimmelt von den Anderen. Es ist nicht weniger einseitig, ihn den Shakespeare der modernen Zeit, als einen Betrüger oder Irrsinnigen zu nennen. Bis vor Kurzem war er nur ein Streitapfel unter Litteraten. Aber in jüngster

Zeit beginnt er, nachdem er in Paris, London, Wien eine wirkliche Gemeinde von Verehrern erworben hat, auch in „Europa's Fachland" fast populär zu werden. In Berlin wagte es nämlich der Akademisch-litterarische Verein im Februar 1899, eines der charakteristischesten Stücke Maeterlinck's zur Aufführung zu bringen. Wie bekannt ist, gelang das Experiment über alles Erwarten.

Dies für Maeterlinck so charakteristische Stück ist „Pelleas und Melisande". Der Königssohn Goland, der im Gram um sein verstorbenes Weib zur Wanderung ausgezogen ist, findet im dunklen Wald ein zitterndes, weinendes Mädchen — Melisande; bebend folgt das Kind dem rauhen, bärtigen Kriegsmann, der zu der Zarten, Wunderbaren, in Liebe entbrennt. Er liebt sie nach dem Gesetz des Gegensatzes, das nirgends so gilt, als in den geheimnisvollen Schicksalen des menschlichen Herzens, das nach Liebe sucht und das in heiliger Sehnsucht nach seinem Ideale, nach der leibgewordenen Erfüllung entflammt. . . . In der zweiten Scene empfangen Arkel und Genoveva von ihrem Sohne Goland die Nachricht, dass er heimkehren wolle, aber nur wenn man auch sein Weib empfängt, Melisande, die im Wald Gefundene. Die Eltern stimmen zu. Bange erwarten sie das Kommende. Ihre Weisheit ist Duldsamkeit, ihr Glaube ist: die Allmacht und Unbesieglichkeit des Schicksals. Nun kommt Melisande. Dieses Kind, das in kindlich-weiblicher Unbewusstheit hinlebt, gleichsam vegetativ, noch ein Stück der Natur, nicht im Gegensatz zur Natur, wie der sich selbst bewusste Mensch — dies Kind, das Alles thut, ohne zu wissen, dass es thut, dessen Handlungen und Gefühle so unschuldsvoll sind, wie das Duften der Rose oder das Neigen der Blätter im Winde — entbrennt in unbewusster, reiner Liebe zu Pelleas, dem zarten, weiblichen Bruder Goland's. Goland's Liebe zu Melisande ist eine rein menschliche, ist Liebe, wie wir sie immer in der Wirklichkeit sehen. Sie ist die bewusste Liebe des Mannes, der eben durch diese Liebe eine Art Eigenthumsrecht an der Frau zu haben glaubt und jede Verletzung dieses Rechtes strafen muss. Melisande liebt Pelleas, aber doch wird sie ihrem Gatten nicht untreu. Denn „untreu" setzt eben schon die reale Beziehung, das reale Liebesverhältnis

voraus. Aber Melisande's Verhältnis zu Pelleas ist kein solches, weder seelisch noch physisch. Selbst das Wort „Liebe" scheint zu roh für diese zarteste Beziehung. Es ist ein unbewusstes Sehnen der Seelen, gleichsam eine geheime Gravitation innerster, verborgenster Verwandtschaft. Melisande und Pelleas verkörpern symbolisch das erste, blitzartige Entstehen der Sympathie zwischen gleichgearteten Naturen. Es ist nicht Liebe, es ist nicht Leidenschaft. Vereinen sich solche Wesen, so werden sie meist unglücklich aneinander werden. Es ist das Weben und Wirken der Wahlverwandtschaft der ins Seelische umgesetzten Attractionskräfte. . . . Aber Goland ahnt das nicht. Er ist der reale Mensch, mit der realen, heissen, leidenschaftlichen Liebe zu Melisande. Da er erfährt, dass Pelleas und sein Weib in seiner Abwesenheit bei einander weilen, legt er dies in seinem realen Sinne zum Ehebruch aus und beschliesst, Pelleas zu tödten, „parceque c'est l'usage". . . . Er hat die Rache vollzogen. Pelleas ist von seiner Hand gestorben. Der Schwertstreich, der ihn getroffen, hat auch Melisande verwundet. Aber es ist nicht die physische Wunde, an der sie stirbt. Mit dem Tode Pelleas' ist ihre Seele stützenlos geworden. Er allein, der Gleichgeschaffene, der Gleich-Unbewusste, Unreale, dem wie ihr das Leben ein Traum war, da ihnen Beiden die Sinne für das Reale abgiengen, da sie Beide auf einer Vorstufe des Lebens, dem unbewussten, kindlich negativen Sein, standen — konnte sie am Leben erhalten. Vor ihrem Tode erst erkennt Goland dies und findet Verständnis für Melisande's Liebe zu Pelleas, die eine schwesterliche Liebe, eine Liebe der seelischen Blutsverwandtschaft war. Sterbend schwört sie ihm, ihn nie verrathen zu haben. Der Sterbenden erst glaubt Goland. Sein Schrei der Verzweiflung ist: „Ich bin unschuldig, denn ich wusste es nicht." Das aber eben war das Schicksal, dass Goland, der Mensch des realen Lebens, erst durch den Tod von Pelleas und Melisande Verständnis finden konnte für eine seelische Beziehung zwischen seinem Weib und dem Bruder, die von Untreue so fern stand, wie seine eigene irdisch-gesunde Natur von der ätherischen, krankhaften Natur Melisande's und Pelleas'.

Gesundheit ist der Inbegriff der Eigenschaften des normalen

menschlichen Organismus. Der normale menschliche Organismus aber ist dem vegetativ-unbewussten Sein entwachsen. In diesem Sinne ist Goland der gesunde Mensch, Pelleas und Melisande die Kranken, da sie noch in jener vegetativen Vorstufe leben. Der Conflikt dieser verschiedenen Naturen, das gegenseitige Missverständis ist also der Kern der Maeterlinck'schen Dichtung. Und das eben ist Maeterlinck's Eigenart, dass er krankhafte, decadente Organismen — in poetisch-märchenhafte Gestalten verwandelt — darstellt. Seine Handlung ist immer der Conflict dieser Lebensunfähigen, dieser Aetherischen mit dem realen Leben und den Menschen des realen Lebens. Sein Verdienst ist die Psychologie der sensitiven, decadenten, entweder überreifen oder noch nicht reifen Seelen am tiefsten unter allen heutigen Künstlern errathen und in neuen und wirklich poetischen Formen ins Künstlerische umgesetzt zu haben. Dass diese Probleme auch wirklich unserer Zeit angehören und von ihr verstanden werden, beweist die immer grösser werdende Zahl der Verehrer Maeterlinck's. Seine philosophischen Bücher „Le Trésor des Humbles" und „La Sagesse et la Destinée" erscheinen jetzt in deutscher Uebersetzung. Der Maler Melchior Lechter hat die für die deutsche Buchform geradezu epochale Ausstattung artistisch geleitet. In dieser vornehmen und kunstreichen Gestalt werden die Essays Maeterlinck's, deren classisch-einfacher Stil freilich in der Uebersetzung viel verliert, von allen denen, die ihn als Dichter schon kennen und lieben, mit Jubel empfangen werden. Andererseits werden sie die häufigere Aufführung seiner Dramen, die freilich viel bedeutender sind, als jene Essay-Commentare seiner Weltanschauung, beschleunigen. Freilich verlangen die Stücke Maeterlinck's eine intime Bühne. Denn sowie Maeterlinck nicht die Welt, das grosse, ungeheure, wirkliche Leben darstellt, sondern nur einen „Winkel der Welt", gleichsam Seitengänge des Lebens betrachtet, die nicht Jeder wandelt oder mitzuwandeln geneigt ist, so sollten auch seine Dramen nicht auf grossen, öffentlichen Bühnen, sondern im intimen Kreise dargestellt werden. Dann erst könnten sie zu vollster Wirkung gelangen und liefen nicht mehr Gefahr, über- oder unterschätzt zu werden.

[„Die Wage." März 1899.]

Halbthier.

Wenn man gleichsam mit einem Blicke Alles betrachtet, was die Frauen in der Poesie geschaffen haben, so kann man sich eines seltsamen Gedankens nicht erwehren. Auch die Werke der modernen Frauen unterscheiden sich nicht wesentlich von den Dichtungen der Männer. Es wäre einer kommenden Zeit unmöglich — gesetzt den Fall, unsere Bücher würden ohne den Namen ihrer Verfasser erhalten bleiben — zu entscheiden, was den Frauen gehöre und was den Männern. Und wenn man es ausnahmsweise erkennen könnte, so verdankte man es den Schwächen, Mängeln, den Ungezogenheiten im Stil, einer besonderen Art der Logik, die man nicht mit Unrecht „weibliche" Logik nennt, und einer merkwürdig übertriebenen Idealisierung der Wirklichkeit, insbesondere der sexuellen Wirklichkeit, welche sich selbst von dem verschrobensten Idealismus der Männer noch wesentlich unterscheidet.

Wird nicht endlich eine Frau kommen, die auch in der Poesie uns das weibliche Kunstwerk schenkte, wie es die Duse in der Schauspielerei gethan hat? — ein Kunstwerk, das uns als geistiger Organismus mit dem gleichen mystischen Zauber, mit der gleichen, räthselvollen Kraft bewegen würde, wie das Weib in der Natur — ein Kunstwerk, das uns die Seele des Weibes unverhüllt, nicht in erborgter Männertracht, mit der ihr allein verliehenen Schönheit wiese — ein Kunstwerk, aus dessen Gedanken und Worten alle Grazie und Reinheit des natürlichen Weibes strömten, und das leuchtend den getrübten Fluthen unserer Kunst entstiege??

Die edelsten, feinsten und begabtesten Frauen scheinen an dieser Hoffnung zu verzweifeln. Sie fühlen, wie es eigentlich erniedrigend für die künstlerische Befähigung, für die

geistige Menschwerdung der Frau ist, immer in dem Rahmen und mit den erborgten oder abgelernten Mitteln der männlichen Menschheit zu schaffen und selbst dann nicht über das Mittelmässige hinauswachsen zu können. Sie kommen aus einer wahren, aber einseitigen Erkenntnis ihrer Natur zu einer fürchterlichen Selbstverachtung. Sie erkennen, dass sie natürlichere, erdgebundenere, sinnlichere Geschöpfe sind als der Mann, der es vermag, sich in die Sphären edelster Geistigkeit zu heben und der im Geistigen allein vielleicht seinen wahren Beruf findet. Sie streben hinüber in das Reich des Geistigen und finden keine Brücke zu ihm. Immer wieder, wenn sie die Flügel aufheben, um sich in die reineren Höhen der männlichen Seele zu schwingen, fallen sie, unfähig des Fluges, auf die Erde zurück. Sie, die von Natur aus unbewussten Geschöpfe, deren Verstand nur im Praktischen und Gewöhnlichen, vielleicht in der Kunst des Lebens schärfer ist, als der des Mannes, denen aber die göttliche Geistigkeit und Bewusstheit, die objectiv-philosophische Erkenntnis und Erfindungsfähigkeit des Mannes ewig abgehen wird — sehnen sich hinüber in das Reich der Bewusstheit und Geistigkeit und verfluchen die Natur, an die sie mit allen Nerven und Fibern ihres Wesens gekettet sind. Als „Halbthier" fühlen sie sich, nicht als vollwerthige Menschen. Nichts Merkwürdigeres für den Psychologen der modernen Seele! Die umgekehrte Sehnsucht hat die geistigen Männer ergriffen, die Gehirnwesen, die Hoch- und Uebermenschen. Sie möchten sich von den Extremen ihrer Geistigkeit, die sie aus der natürlichen Harmonie aller menschlichen Kräfte treibt, retten in die Unbewusstheit der Weibes- und der Kindesnatur. Des Mannes Wesen ist Kraft und Wissen, des Weibes Wesen Schönheit und Unbewusstheit. Die Sehnsucht sowohl des Mannes als der Frau, aus diesen ihnen gesetzten Grenzen hinaus zu wachsen, die Sehnsucht des Mannes zum Femininen, die Sehnsucht des Weibes zum Masculinen ist eines der charakteristischesten Zeichen unserer modernen Seelenentwickelung. Ich habe in meinem Werke „Die moderne Seele" zum erstenmale jenes Leiden des Mannes, den Grenzen seiner eigenen Natur zu entkommen, und seine heisse Sehnsucht, gleichsam am Wesen

des Weibes theilzunehmen, unbewusst zu werden wie Weib und Kind in eine Art System gebracht und damit ein Merkzeichen geschaffen für eine Erkenntnis, an der die geistigen Menschen unserer Zeit am tiefsten leiden. Und nun sehe ich in dem Werk einer Frau, in Helene Böhlau's „Halbthier", ein Merkzeichen geschaffen für den umgekehrten Drang, für die Sehnsucht der Frau, aus ihrem halbthierisch-unbewussten Leben in die Bewusstheit, in die hehre Geistigkeit des Mannes einzugehen. Um dies klarer zu zeigen, wollen wir den Inhalt dieses ebenso künstlerisch bedeutenden, als für die Psychologie unserer Zeit wichtigen Buches genauer erzählen.

Dr. Frey, der blonde Hüne, Dichter, Prophet und Reichstagsabgeordneter in Bayern, hat eine kranke, kümmerliche Frau, die von den Sorgen des Hausstandes verzehrt wird, ohne von ihrem Manne mehr denn als eine nothwendige Geräthschaft in seinem Leben geschätzt zu werden, und zwei junge, schöne, blühende Töchter. Die eine von diesen, Marie, ist weich, sentimental, keusch, dumm und seelengut — die andere stolz, leidenschaftlich, inbrünstig, lebensdurstig, eine Künstlernatur, Isolde. Isolde sah in einer Kunstausstellung Bilder eines genialen Malers, in den sie sich verliebt, ohne seine Person zu kennen. Ein Zufall lässt sie seine flüchtige Bekanntschaft machen, ihre Liebe lodert hell auf. Nun verflucht sie doppelt ihr armseliges Leben. Ein zweiter Zufall führt Isolde auf längere Zeit in die Nähe des Geliebten. Auch Henry Mengersen verkehrt bei der reichen Mrs. Wendland, auf deren Landgut Dr. Frey mit seinen beiden Töchtern geladen ist. Henry Mengersen ist als Mensch nur ein blasierter Gentlemann, so reich, tief und leidenschaftlich er als Künstler ist. Die Gesellschaft — darunter Isolde — besucht einmal Mengersen's Atelier. Isoldens leidenschaftliche Bewunderung verdoppelt sich. Wie einen Teppich hätte sie sich vor seine Füsse breiten mögen. Einmal sieht Mengersen sie im Walde — in ihrem grauen Lodenkleid, die Arme über dem Kopf gefaltet, stand sie an einem Buchenstamme gelehnt, singend und wie hypnotisiert von ihren eigenen Tönen. Er ruft: „Isolde!" Gleich darauf bereut er es. Dieser verhexte Name! Einen anderen hätte er nie gerufen. Aber: Isolde! — Isolde! Wie einen Liebeswonneschrei, solch einen

Namen zu tragen! Von der Situation beeinflusst, posiert er Liebe, und Isolde in ihrem Rausch nimmt das Erlogene und Halbempfundene als die ersehnte Gegenliebe. Dem Wunsche des Künstlers folgt sie und zeigt ihm ihre ganze Schönheit. Als Künstler nahm er das Eigenthümliche ihres Wesens, den märchenhaften Zauber ihrer Schönheit bereitwillig auf, als Mensch fühlte er sich davon fast abgestossen. Er sah als Mensch in ihr nur das kluge schlaue Weibchen, das auf Beute ausgeht, fiebernd vor Brunst . . . Er liess sie aus seinem Atelier gehen, ohne sie zu berühren. Als er am selben Abend zu Mrs. Wendland kam, war Isolde nach München abgereist. Isolde's Onkel stirbt und hinterlässt der armen Familie Frey ein grossartiges Vermögen. Die Mädchen sind nun reiche Bräute. Mengersen erfährt den Glückswechsel durch Mrs. Wendland. Er beschliesst, eines der Mädchen zu heirathen. Seine Frau soll wohlhabend sein, jung, schön, anspruchslos. Selten treffen diese Dinge zusammen. In Marie sind sie vereint. Er verlobt sich mit Marie. Isolde erfährt es unvorbereitet. Mit einer plumpen, die Kniee zusammenbrechenden Wucht, wie ein grosses Raubthier auf sein Opfer, sprang die Verzweiflung auf Isolde. Der, den sie über Alles liebte, den sie wie einen Gott in Anbetung liebte, hatte ihr den Schlag ins Gesicht versetzt. Des feinen, klugen, grossen Henry Mengersen's Rohheit hatte die allerzartesten Fäden ihres Daseins unheilbar verletzt und zerrissen. Eben weil in ihrem jungen, reinen Menschenthum das dumme, dumpfe, ins Ekelhafte gesteigerte Weibgefühl noch nicht haftete: ein Wesen zweiter Ordnung zu sein — ein Wesen, das nicht Mensch, sondern Weib ist, ein Wesen, das nicht wie ein Mensch fühlen und handeln kann, das nur geschlechtlich ist. Sie empfand mit unsäglichem Ekel, dass sie für ihn nicht Mensch, sondern nur Weib war — etwas Geistloses — ohne Feinheit — etwas so Brutales — das nur Körper ist. Sie begann in fieberhafter Angst über „das Weib" nachzudenken. Alles was je gedacht, war vom Manne gedacht worden; alles was je gethan, war vom Manne gethan worden. Das Weib und das Thier haben nichts gethan und nichts gedacht, von dem man weiss. Lächerlich war es, wenn sie zu dem Künstler von Kunst

sprach; was hatte sie damit zu thun, was ging sie die Kunst an?

Fünf Jahre sind vergangen. Isolde ist Künstlerin geworden, Bildhauerin. Einsam, stolz, herbe lebt sie. Die Schwester Marie klagt ihr das ungeheure Elend ihrer Ehe. Auch die demüthige, weiche, gute leidet unter dem Weibschicksal: nur Weib zu sein, ihm, dem trotz allem Geliebten, nur Weib zu sein, etwas, das zu seinen Höhen keinen Zutritt erlangte, dem er es nicht erlaubte, sein Reich zu betreten, weil er sie verachtete, wie alles Weibliche. Während Marie unter diesem Schicksal langsam zugrunde geht, kämpft Isolde, um sich selbst das Reich der männlichen Seele zu erobern. In ihr ist nur ein Gefühl: die Schmach abwaschen! die Schmach, die er ihr angethan, er, dessen Kunst ihr immer noch das Anbetungswürdige, das Grosse blieb, das sie liebte — rein werden, stark werden, arbeiten, erreichen, Mensch werden, das ist Isolde's Ziel. Während sie selbst wächst und wächst, überschaut sie klaren Auges das rechtlose, zum Halbthier herabgedrückte, geistberaubte, schmerzbeladene Weibthum dieser Welt, das lallende, unbewusste, demüthige, dumme, niedere. Sie unternimmt es, in sich selbst den Begriff Weib umzuwerthen, umzugestalten. Wie mit wunden Nerven hatte sie seit jener Nacht, da sie dem Geliebten den Anblick ihrer Schönheit opferte, vor fünf Jahren, das Weib-sein empfunden. Das Geschöpf zweiter Classe sein, das Ausgeschlossen-sein von allem geistig Lebendigen, das Stehengebliebene, Unentwickelte — nur Körperliche. Jedes Buch, das sie aufschlug, bestätigte ihr die grosse Verachtung, die man dem Weibe zollte. Begeisterte sie sich an einem grossen Geist der Vergangenheit, musste sie vergessen und darüber hinwegsehen, dass dieser Geist nicht über die Erde gegangen war, ohne dass er dem Weib ein neues Schandmal aufgedrückt hatte. Ihre Schwester Marie hatte mit der Zeit aufgehört, um die geistige Zugehörigkeit zu ihrem berühmten Gatten zu kämpfen. Henry Mengersen lernte jetzt das breite, behagliche Weibthum im seinem Hause kennen, das wie eine Walze Alles niederdrückt, was ihm nicht passt... Isolde aber hatte es mit der leidenschaftlichen Anbetung Henry's nicht wieder zu einer rechten Liebe gebracht, hatte kein

einzigesmal warm wieder als Weib empfunden, so viel sie auch begehrt wurde. Henry Mengersen hatte ihr von ihr selbst ein so tief gemeines Bild gezeigt. Und jahrelang hatte sie es mit angesehen, wie er ihrer Schwester, seinem Weibe, dasselbe that wie ihr einst, wie er Marie's Seele verleugnete und danach schlug, wie nach einem zudringlichen Thier. Er, der hochentwickelte Geistesmensch, konnte es nicht ertragen, neben sich ein Geschöpf zu dulden, dessen Seele leben wollte. Weil das Geschöpf Weib war, konnte er es nicht ertragen. Unter solcher Missachtung leben zu müssen, fühlen müssen, Kinder gebären müssen! . . . So fleissig Isolde in ihrer Kunst war, sie erreichte nicht viel. Sie zweifelte an sich. Selten, selten, so viel sie wusste, nur in ganz wenig Ausnahmefällen, hatte das Weib mehr als Mittelmässiges geleistet. Das, was sie in jener Nacht vor fünf Jahren empfunden, was ihr den Jugendmuth genommen, hatte sich ihr ins Bewusstsein wie eingegraben, dass sie zur Hälfte der Menschheit gehört, die von allem Geistigen auf Erden ausgeschlossen ist, zu der verdummten, stehengebliebenen, unentwickelten Hälfte der Menschheit, die nur Körper ist — die nur Körper sein soll, für die Geist etwas Krankhaftes, Widernatürliches, Unanständiges ist, zu der Hälfte der Menschheit, die sie die zarte nennen — und die im Grunde die robuste, die ungegliederte ist, die allem Feinen, allem Lebenssprühenden, Lebenswerthen, allem, was Geist und Erkenntnis ist, fremd, feindlich, dumm gegenübersteht . . .

Der Schluss des Buches ist allzu romanhaft: Henry Mengersen wird von Isolde, der er sich in einem thierischen Anfall von Liebesbrunst naht, erschossen. Sie hat einen grossen Künstler, einen Geistermenschen, einen schöpferischen Menschen brutal getödtet. Das beunruhigt sie nicht. „Sie steht hier als eine, die die Hälfte der Menschheit in sich fasst, die Hälfte der Lebenden und Todten, die Hälfte des Riesenreichs der Todten, in das das kleine Häuflein Lebender unausgesetzt hineinschmilzt. Sie steht hier als der Begriff des ewig bedrückten Weibes, des geistberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem Alles geboten werden darf, das Alles hinnimmt, waffenlos und rechtlos jeder Erniedrigung gegenüber. Sie geht dem

Tode entgegen, aber sie will wiederkommen. Ja, sie wollte wiederkommen — und sie musste wiederkommen. Das war ihr fester, grosser Wille, ihr heiliger Entschluss. . . . Es gab hier eine Welt dumpfer, dummer, matter Seelen, Halbthierseelen! Sie wollte einen tiefen Todesschlaf halten, der die Kräfte stählte; dann wollte sie wiederkehren, stark und rein und gut — und mächtig — alles vermögend mit der Kraft zu erlösen. . . . So stand sie unerschütterlich, Herrin über Leben und Tod — in der Wonne ihrer grossen Kräfte schon entrückt — und wartete auf die Sonne."

So schliesst dieser Roman, dessen Kern die Sehnsucht des modernen Weibes ist, über sich selbst hinauszuwachsen, in die Reiche der Männlichkeit, der Menschheit, die ihm Jahrtausende lang verschlossen waren. Wie merkwürdig ist dieses Buch für den Mann, der den umgekehrten Weg ersehnt, aus dem Reich der Bewusstheit, wie es aus der männlichen Seele und dem männlichen Gehirn strömt, heraus, zurück zu dem von den Ketten des Gehirnes noch unbeengten, freien Sein der leblosen, unbewussten Geschöpfe und der ihnen zunächst stehenden: Frauen und Kinder! Beide Wege sind Wege der Sehnsucht, aber nicht Wege der Möglichkeit! Das Streben, die Geschlechter zu nivellieren, sie auch im Seelischen auf eine Fläche zu drücken, hat bisher noch keinen neuen Organismus, sondern nur unfruchtbare Hermaphroditen gezeugt: das Mannweib, in dem das Gehirn sich zum Herrscher entwickelt, und den specifisch weiblichen Organismus zerstört, und den femininen Mann, dessen Gehirn verkrüppelt. Hier Flachbrüstigkeit und Sterilität — dort Willensschwäche und Paralyse — Decadence in beiden Fällen, Entartung natürlicher Kräfte. Unser Ziel sei nicht das unnatürliche Weib: das Mannweib, und nicht der unnatürliche Mann: der Weibmann! Man möchte diesen Sehnsüchtigen, Leidenden zurufen: bleibet doch in euren Grenzen, sucht nicht gewaltsam die unerschütterlichen Grenzen der Natur zu verrücken, Wahnsinn und Entartung wären die Folgen. Weib bleibe Weib — Mann bleibe Mann! Einen natürlichen Weg sehe ich, die Reiche beider zu verschmelzen, einen Weg, süsser und freudevoller als der der falschen Sehnsucht. In der wahren und grossen Liebe, da strömt das ewig Getrennte in einander,

da vereinigen sich in mystischem Glück des geschlechtlichen Rausches Manneswesen und Weibeswesen zu vollkommener Einheit. Das Weib fühlt in der vollkommenen Liebe zum Manne schauernd die erhabenen Weiten der Geistigkeit, der männlichen Bewusstheit, das Seiende nimmt Theil am Erkennenden, und der Mann kehrt von den Eisgipfeln des geistigen Lebens in die warme, blühende Erde heim, zieht wie Antäus aus der Berührung der Erde neue Kräfte des Seins aus dem Weibe, welches ihm Spannkraft geben soll, sich als Erkennender gleichsam ausserhalb des Seins zu stellen. . . . Der Isolde unseres Romanes fehlte dieser Mann, der ihre Sehnsucht, über sich selbst zu wachsen, befriedigt hätte, indem er ihr die Liebe gab, die sie verdient hat. Darum gieng sie zugrunde. Das Halbthierweib kann nur in der vollkommenen Liebe zum ganzen harmonischen Menschen werden. Aber auch der Halbgottmann braucht des Weibes; es liebend, wird er wieder zum ganzen Menschen. Das Weib will heraufgezogen, der Mann will herabgezogen werden. Die Liebe, in der sich dieses harmonisch vollzieht, ist die vollkommene, beseligende und ewig dauernde. Treffen zufälligerweise in dieser blinden und grausamen Welt zwei Menschen mit dieser Sehnsucht zusammen, dann mag es ein Glück geben, dass selbst die Olympier, die lachenden, heiteren, mit neidischer Gier erfüllen könnte!

[„Die Zeit." Juni 1899.]

Eine Berliner Kunstausstellung.

Die Veranstalter der „Grossen Berliner Kunstausstellung“ im Landesausstellungspalast am Lehrter Bahnhof haben eine sehr weise Einrichtung getroffen, ihr Publicum über mangelnde Kunstgenüsse zu trösten. Sie haben ihren Musentempel aus Glas und Eisen mit einem Wiener Café, einem Restaurant, einem grünen, schattigen Garten und zwei Musikpavillons umgeben, in denen preussische Militärcapellen zu echt Dreherschem Bier „Das ist die Garde — —!“ und „Ist denn kein Stuhl da — — ?“ in hellen Tönen aufspielen. Hier können die Hunderte oder Tausende, die pflichtschuldigst 49 Säle durchwanderten und als geduldige Opfer der Bildungsconvention an 2500 „Kunstwerken“ vorbeigingen — das bezahlte Eintrittsgeld verschmerzen und im Genusse von Bier, Frühlingsluft, Frühlingsgrün und Musik die Bildermüdigkeit aus Augen und Beinen vertreiben. Das gelangweilte Publicum verdient diesen materiellen Ersatz, der Kunstverständige aber findet ihn in der Belehrung darüber, was im Zeitalter Manet's, Boecklin's, Burne-Jone's noch gemalt wird und die Anerkennung höchster und allerhöchster Kreise ausschliesslich findet. Hier einige Titel der Bilder, die ihn traulich an Grossmutters Zeit erinnern, die dem Bübchen, das noch nicht lesen konnte, getreulich den Inhalt erklärte: „Zaungäste“ — „Verschämt“ — „Stierkampf“ — „Strickendes Mädchen“ — „Luftiges Plätzchen“ — „Ein Blumenfreund“ — „In Betrachtung“ — „Scheidende Sonne“ — „'s Rosel“ — „Heitere Laune“ . . .

Im Ernst gesprochen — im letzten Jahre gab es keine Ausstellung, die Mittelmässigeres, Veralteteres, Banaleres so protzig zusammenhäufte, wie die „grosse“ Berliner Kunstausstellung. Abgesehen von ein paar grossen und allbekannten „Renommir“-Lenbach's und -Menzel's, einigen Leibl's, Her-

komer's und Lavery's, einem Segantini („Die Kindesmörderin"), ist nichts, das den automatisch fortschreitenden Fuss des Beschauers wenigstens auf Secunden festzubannen weiss. Josef Scheurenberg, Friedrich v. Schennis, Max Rabes, E. Hausmann, Hans Bohrd und Karl Breitbuch — Maler dritten und vierten Ranges — sind durch Collectivausstellungen geehrt und dadurch für den Beschauer wohl noch unerträglicher gemacht worden. Patriotische Hohenzollern-Malerei neben Gartenlaube-Kunst sind der Hauptinhalt der Riesensäle.

Aber das Kunstelend in Moabit hat den Kunstregen in Charlottenburg befördert. Es war endlich ein Anlass, auch in der Hauptstadt des Reiches die Jugend vom Alter, das Talent vom Dilettantismus, die Zukunft von der Vergangenheit, die Ehrlichkeit von der Verlogenheit für immer zu scheiden.

Die Berliner Secession hat draussen auf der Terrasse der „Theater des Westens" ihr Heim aufgeschlagen und versammelt zum erstenmal im eigenen Raume Deutschlands moderne Künstler in einer intimen, erlesenen und amusanten Ausstellung.

Schade, dass hier nicht auch Tuaillon's „Sieger", das einzige Werk, um dessentwillen es sich lohnt, die Ausstellung der Zöpfe und Geheimräthe zu besuchen, das einzige Werk, das dort neu und bedeutend zugleich ist, gewonnen werden konnte. Freilich ist es ein Werk der Plastik — es wird dem jungen Künstler, der jetzt in Rom ist, die Meisterschaftsehre bringen. Ein griechischer Jüngling, der, den Oelkranz in der Rechten, vom Siegesplatz auf dem Rosse heimkehrt, wird dargestellt. Die Ineinanderschmelzung der zwei divergentesten Stile gelang: griechische Ruhe und Gemessenheit der Bewegung, sowie eine naturalistische Feinheit und Eindringlichkeit der Detailausführung, die bisher nur von einem Strasser oder Meunier erreicht wurde.

Freilich fehlt es auch der Secession nicht an trefflichen Werken der Plastik, wenn auch etwas Monumentales, wie Tuaillon's „Sieger", schon aus äusserlichen Gründen nicht Platz finden konnte. Im ersten Saale des kleinen, geschmackvoll stilisirten Hauses, das von den Architekten Griesebach und Dinklage erbaut wurde, sieht man einige Meisterwerke moderner Sculptur. Kruse-Lietzenburg's Büste Friedrich Nietzsche's

erregt begründetes Aufsehen. Der Künstler hat im vorigen Herbst einige Zeit im Hause des kranken Philosophen zu Weimar verbracht. Dadurch ist wohl seine Auffassung Nietzsche's beeinflusst worden. Auf einem schmalen Halse erhebt sich das magere, knochige Gesicht mit den starken Kiefern, den breiten Backenknochen, dem Schnurrbart. der, über die Lippen stürzend, den Mund verdeckt. Die Augen sind tief unter der ungeheuren Stirne verborgen, von buschigen Brauen doppelt beschützt. Es ist das schmerzdurchfurchte Antlitz eines Märtyrers der Erkenntnis, die classische Darstellung des übermenschlich Leidenden. Es ist der Nietzsche der „Morgenröthe", der hier mit ergreifender Kunst gebildet ist, der „Unterirdische", der „Bohrende, Grabende, Untergrabende", wie er eben etwa einen der abgründlichsten Gedanken aus tiefer Nacht emporzieht und die Angel seines Geistes so straff gezogen ist, dass sie im nächsten Augenblick zu reissen scheint und den kühnen Angler dem Wahnsinn zu überliefern droht. Der Bildhauer, dem es gelungen ist, den Philosophen Nietzsche in einem Moment gewaltigster Geistesarbeit so ergreifend und wahr darzustellen, wird vielleicht auch den Künstler Nietzsche zu bilden fähig sein, den Zarathustra-Nietzsche, der in trunkener Freude über dem Leiden, über dem Menschen Nietzsche auf den Fittigen dionysischer Lust schwebt. . . .

Als Pendant zu dieser Nietzsche-Büste von Kruse ist Adolf Hildebrand's Porträtbüste des Physikers Helmholtz aufgestellt. Während Kruse der Charakteristik und Eindringlichkeit manchmal die Wahrheit und den einfach-grossen Zug opfert, beweist Hildebrandt von Neuem ein Können, dessen Souveränität jedes Abweichen von der Natur wohl verschmähen darf. Man spürt in dieser ruhigen und grossen Behandlung, dass hier der geniale Gelehrte in seiner Wesenheit und Totalität erfasst wurde, während die Nietzsche-Büste Kruse's nur den Commentar zu einer Hälfte des Nietzsche'schen Wesens gibt. . . . Ausser diesen beiden Meisterwerken wäre von den Sculpturen noch Fritz Klimsch' „Porträtstatuette", die eine im modernen Strassencostume gekleidete Dame mit einer fast zeichnerischen Eleganz und Grazie darstellt, zu erwähnen, sowie Stuck's „Tänzerin" in Bronze, die von Neuem beweist,

dass der geniale Maler auch als Plastiker von seiner Fähigkeit, die vehementeste Bewegung bildlich festzuhalten, nichts verloren hat, ferner eine ausdrucksvolle Büste des Malers Samberger, gemeisselt von Josef Flossmann, ein Bronzemedaillon Bismarck's von Hildebrand, „Römische Ziegen" von August Saul und Max Levi's zarte Gruppe „Mutter und Kind"....

Das culturell Wichtigste an der nun folgenden Gemäldeausstellung der Berliner Secession ist, dass sie ausschliesslich aus Werken deutscher Künstler besteht. Während die grossen Secessionen in Paris, München und Wien ihren internationalen Charakter bewahrt haben, wird hier zum erstenmal versucht, zu zeigen, was Deutschland zur Entwicklung der europäischen Moderne beigetragen und was es selbst von dieser wieder übernommen hat. Man kann sagen, dass dieser Versuch, so weit es in den von den Veranstaltern sich selbst gesetzten Grenzen lag, ausgezeichnet gelungen ist. Fehlt auch unter diesen 200 Oelgemälden mancher Künstler, der bei einer umfangreicheren Exposition nicht umgangen worden wäre, so sind andererseits doch wenigstens alle Richtungen und ihre führenden Meister mit oft neuen oder in Deutschland kaum bekannten, unter grossen Schwierigkeiten erworbenen Werken vertreten: Boecklin, Menzel, Leibl, Dettmann, Dill, Habermann, Herterich, L. v. Hofmann, Kalckreuth, Leistikow, Lepsius, Liebermann, Samberger, Schlittgen, Skarbina, Slevogt, Stuck, Thoma, Trübner, Uhde, die Worpsweder, endlich eine Schaar neuer und bedeutsamer Talente aus München.

Der „Clou" der Ausstellung ist Leibl's „Dorfpolitiker", jenes Gemälde, das des Meisters Ruhm in Frankreich begründete, lange bevor er in Deutschland nach Verdienst gewürdigt wurde. Es stellt einige Bauern dar, die, über eine Zeitung geneigt, kannegiessern. Man muss unwillkürlich an die grossen Niederländer denken. Diese Bauerngestalten, bei denen die leiseste Runzel im Gesicht, die Bartstoppeln, die Rauheit der Haut, jede Faser ihres Gewandes, alle Töne des Stubenlichtes mit einer mikroskopischen Feinheit und Treue wiedergegeben sind, rechtfertigen es, den Einsiedler von Gaibling mit Holbein, ja selbst mit Dürer zu messen. Ihre Individualität scheint zum Theil in ihm auferstanden zu sein und zu Werken ge-

führt zu haben, die den Abstand ihrer künstlerischen Originalität durch die Verwendung unserer modernsten Maltechnik zumindest verdecken, wenn nicht ganz aufheben. Ausser diesem „Standard-Work" sind noch zwölf Gemälde des Meisters zu sehen, theils Studien, theils Porträts aus der Zeit, da er noch unter dem Einfluss Manet's stand.

Ebenso überraschend und bedeutungsvoll ist die neueste Schöpfung Boecklin's: „Nessus und Dejanira". Ist es möglich, dass aus den Fingern des Greises jene Kraft der Action und jene Gluth der Farbe ungebrochen strömt, die in den Manneswerken des Meisters von aller Welt bewundert wurden? Ist es möglich, dass der Greis noch den Inhaltskreis seiner Schöpfungen erweitern kann, ohne sich an Vergangenes anzulehnen? Boecklin ist als Maler noch auf der Manneshöhe — das beweist dieses Bild vom Centauren, der in brünstiger Wuth die zitternde Dejanira umklammert hält, um sie über den Fluss zu tragen als kostbare Beute. Das braune, aufgedunsene, bärtige Gesicht des Centauren, sein unförmlicher Leib, der sich, vom Speer des Verfolgers getroffen, krampfhaft windet und die bebende Frau nicht fahren lassen will, sind — boecklinisch gemalt, keine Linie ist schwach, kein Ausdruck verwässert, keine Farbe getrübt. Das Senile merkt man nur, wenn man dieses Gemälde nach seinem dichterischen Inhalt prüft. Der grosse Symboliker hat keine neue Idee darin gestaltet. Centaur und Weib gemahnen zu sehr an die früheren Werke — sie sind der Idee nach Wiederholungen wie technisch der blaue Schleier, der die Glieder Dejanira's bedeckt. Aber ist dies keine That, dass der Achtzigjährige den Fünfzigjährigen mit der gleichen Gewalt der malerischen Mittel wiederholen kann? Die übrigen hier ausgestellten Werke Boecklin's sind theils wie die Cimbernschlacht allbekannt, theils wie „Italienische Landschaft" ältesten Datums oder wie „Mutter und Kind" oder „Damenporträt" misslungene Studien.

Dass in einer deutschen Kunstausstellung die Landschaftsmalerei reichlich vertreten sein würde, war zu erwarten. Denn so wie die Lyrik seit jeher der deutschen Dichtkunst Herzenskind war, so ist die Landschafterei der deutschen Malkunst verwöhnter Liebling. Werke aus beiden Heerlagern der

Kunst, der symbolisirenden, stilisirenden — und der naturalistischen sind zu schauen. Hier L. v. Hofmann mit seinen rosenrothen Bäumen, die wie Flammen aus der Erde schlagen, Leistikow, der einen Wald zu einem architektonisch gebauten Tempel, dessen Säulen die Bäume und dessen Gebälk die Blätterkronen der Bäume sind, umstilisirt, und dort die Worpsweder, die die Natur selbst malen mit höchster Treue und Liebe und einer so ergreifenden Wirkung in der Schlichtheit und Wahrheit ihrer Kunst, dass die beiden polaren Begriffe: Kunst und Natur ihre Grenze zu verlieren und ineinander brünstig überzugehen scheinen. Overbeck, Modersohn, Hans am Ende, Mackensen, Vogeler, Vinnen heisst die Meisterschaar, die sich alljährlich immer wieder aus dem Leben der Städte in das einsame hannoverische Dorf zurückziehen, um aus einer armen, ja öden Gegend Stoff und Impuls zu holen. Man könnte glauben, dass dies die Weltflucht müder Decadents sei. Weit gefehlt! Wer einmal das Glück hatte, Worpsweder Bilder zu sehen, der wird in diesen Irrthum nie verfallen. Sie sind ausschliesslich Maler und keine „Dichter". L. v. Hofmann z. B. gestaltet nun die dichterischen Träume seiner phantastischen Seele zu Bildern. In ihm ist ein Gefühl, aus dem der Eine ein Gedicht, der Zweite eine Melodie, der Dritte vielleicht eine That gebären würde — er selbst muss es — um es nur aus seiner Brust zu lösen, sich von ihm zu befreien — zu einer Landschaft gestalten, deren Farben von keinem Menschenauge je gesehen wurden und deren Figuren wie verkörperte Träume, unwirklich in Beziehung auf die Welt, wirklich nur in Beziehung auf des Künstlers und seines Mitgeniessenden Seele, unter diesen rosenrothen Bäumen und Karfunkelgewässern wandeln, tanzen, liegen.

Man vergleiche damit ein Gemälde Modersohn's, z. B. das hier ausgestellte „Moorbrücke". In unmittelbarer Nähe sieht das aus wie ein Gewische, wie ausgegossene wässerige Farbentinten. Kaum tritt der Beschauer in die richtige Entfernung zum Bilde, so scheint das Ganze verzaubert. Ja, das sind die Birkenstämme, die im untergehenden Licht der Sonne weit aufleuchten, und der Bach, der von den Schatten seiner hohen Ufer in tiefen bläulichen Farben glänzt. Und wie klar ist die

Luft, wie würzig, — man möchte die Brust heben, um sie einzusaugen. Man denkt nicht mehr an den Künstler, man schreit auf: dieses ist die Natur, die Natur selbst, gleichsam auf den Händen zu uns hergetragen von den liebevollen, guten Händen dieser bescheidenen, die Natur mütterlich liebenden Künstler. Wer hier Modersohn's „Moorbrücke", Overbeck's „Herbstlandschaft", Mackensen's „Einsame Fahrt", Hans am Ende's „Kornfeld" betrachtet, der wird erkennen, was die Worpsweder von allen anderen modernen Malern unterscheidet. Aus ihrer Bescheidenheit wächst die Wahrheit ihrer Werke. Sie sind zu demüthig, zu selbstlos, um Landschaften als Symbole zu empfinden, wie jene herrischen Stilisten, denen die Natur gerade gut genug ist, um Costüme für ihre Launen zu schaffen. Während bei den stilisirenden Landschaften der menschliche Act von hoher Bedeutung ist, indem er — ich erinnere nur an Boecklin's Landschaften — oft geradezu das Symbol der Natur oder ihrer Elemente sein soll, verschmähen es die Worpsweder fast immer, Acte in ihre Landschaften zu stellen. Ein kleiner schwarzer Fleck inmitten des Feldes: eine Bäuerin, die heimhumpelt — oder rothe Flecke: Kinder, die am Boden krabbeln. Die Natur ist ihnen fast schon Idol, nicht nur Ideal. Diese so seltsame und überschwängliche Liebe macht es jetzt auch erklärlich, warum sie nicht wie die stilisirenden Landschafter (z. B. Boecklin, v. Hofmann u. A.) in die grossen südländischen Gegenden reisen, um von dort her Anregung und Stoffe zu finden. Wer einmal ein so tiefes Verhältnis zur Natur hat wie die Worpsweder, der kommt auch zu der letzten Erkenntnis, dass es Werthunterschiede in der Natur nicht gäbe. Ein Bach, Birken, Himmel und Luft, Feld und Wald — ist das nicht die Natur? Den Worpswedern genügt es wenigstens, diesen bescheidenen, grossen Künstlern. Man muss ihnen endlich den Ruhm geben, der ihnen gebührt, dass sie heute die einzigen Maler der Welt sind, in denen die Natur rein, geheimnisvoll und doch klar, wie sie eben ist, mit ihrer unverletzten Keuschheit und mit allen ihren Zaubern und Nuancen im Kunstwerk auferstehet.

[„Die Wage." Wien, Juni 1899.]

Variété.

Dem Theater und der dramatischen Kunst scheint eine ernstliche Gefahr zu drohen. Nicht von Seite der Künstler, denen etwa die dramatische Schaffenskraft lahm geworden wäre, — nicht von Seite der Staatsgewalt, die Auswüchse mit ihrer Censur bedroht, sondern von der Seite des Publicums selber, dem so wichtigen Factor in jeder Blüthezeit der theatralischen Kunst.

Unser Theaterpublicum ist ein dreifaches: die geistigen Menschen, die Hochgebildeten, der Durchschnitt der Gebildeten, endlich das „Volk". Zu den geistigen Menschen gehören vor Allem die litterarisch Schaffenden, also Dichter und Kritiker, die in den grossen Städten eine sehr beträchtliche Zahl bilden und allein schon als ein Factor des Theaterpublicums von Dichter und Director in Rechnung zu ziehen sind. . . . Ferner gehören zum „geistigen Publicum" die in der Kunst Mitschaffenden, das Publicum, das eben durch dieses Mitschaffen den Dichter, sein Werk und dessen Fleischwerdung in der Aufführung zu einer glänzenden Einheit, zu einer künstlerischen That höherer Stufe verschmilzt.

Leider muss der Beobachter unserer Zeit bemerken, dass dieses Publicum dem Theater nur zu oft abhold gesinnt ist.

Es sieht seine Lieblingswerke vernachlässigt. Es schämt sich, wenn es in Gedanken die Aufführungszahlen von „Einsame Menschen" oder „Nora" mit denen der rohen Effectstücke vergleicht. Das ideale Publicum der geistigen Menschen stillt sein Bedürfnis nach dramatischer Kunst, indem es die Stücke

liest, die es selten, und dann oft nur mangelhaft zu hören bekommt und indem es die Hoffnung nicht aufgibt, es werde die künstlerische Bühne, das „intime Theater" einmal noch in Erfüllung gehen.

Der zweite Theil des Publicums wird von dem Durchschnitt der Gebildeten repräsentiert. Dieses Publicum möchte ich das reale Publicum nennen. Es ist der Grundstock unseres Theaterpublicums. Das Theater wird von ihm, d. h. von seinen Bedürfnissen beherrscht. Aus dem Durchschnitt bestehend, liebt es auch die Durchschnittswaare in der dramatischen Production. Jenes berühmte „Aber das Publicum!" der Theaterdirectoren, mit dem oft originale und rein künstlerische Versuche abgewiesen werden, ist in Rücksicht auf dieses Publicum gemünzt. Ihm verdanken wir die Gefahr der Mediocrisierung unserer grossen Bühnen und das Stumpfwerden der schauspielerischen Kräfte, die geeignet wären, auch die schwersten Aufgaben der Kunst zu erfüllen.

Der unterste, dem idealen Publicum entgegengesetzte und ihm nach dem Kreislaufgesetz aller Dinge doch wieder verwandte Theil des Publicums ist das Volk, die Masse der ganz naiven Menschen, die bloss dem Zug ihrer Instincte folgen.

Weder das ideale, noch das „reale", noch dieses naive Publicum scheint in unseren Tagen mit dem, was ihm von den Theatern geboten wird, zufrieden zu sein.

Viele Directoren sind verzweifelt, da sie nach ihren Kräften Alles thun, um dem Willen des Publicums zu schmeicheln. Sie wettern über alles Mögliche und Unmögliche, das an ihren Misserfolgen Schuld tragen soll, darunter auch über das Variété, welches von Tag zu Tag anmassender und prunkvoller auftrete und das Theaterpublicum an sich zu ziehen trachte.

In der That, der instinctive Groll aller Theaterdirectoren gegen das Variété ist begründet! Seit einem Jahrzehnt hat die unter dem Namen Variété zusammengefasste Kunstgattung einen so rapiden Aufschwung in allen Ländern Europas und Amerikas genommen, dass man mit ihr als einem neuen Factor der mimischen Künste rechnen muss.

„Theater" wird immer die Stätte der Darstellung zusammenhängender dramatischer Stücke sein, während „Variété"

der Sammelname für eine Reihe kurzer unzusammenhängender und (allgemeinst ausgedrückt) mimischer Productionen erscheint.

Jeder Variétékünstler repräsentiert eine Genre von Variétékunst, welcher ihm Selbstzweck ist. Er kennt keine höheren Absichten, als seine individuelle Fähigkeit so glänzend als möglich zu zeigen. Der Jongleur will seine Jongleurkunst, der Akrobat oder Prestidigiateur seine Kraft und Geschicklichkeit, die Chanteuse ihre Grazie, ihre Schönheit, oder ihren Witz, der Komiker und Parodeur seine Laune, die Excentriques ihre Bizarrerie und Tollheit in höchstmöglicher Vollendung darbieten.

Der Mimiker des Variété hat im schärfsten Gegensatz zum Mimiker des Theaters nicht im Dienste und als Glied eines höheren Ganzen, nämlich des darzustellenden Bühnenwerkes, aufzutreten, sondern in dem jeweiligen Genre seiner Fertigkeiten bloss seine individuellste Art zu zeigen. Die Aufgabe des Variétékünstlers ist es, ohne irgend welche Rücksicht auf ein Ganzes (Ensemble) oder Höheres (Bühnenwerk) sich selbst zur grössten Vollkommenheit zu bilden. Die Variétékünstler blieben dieser Aufgabe immer treu. Daher denn auch die unvergleichlich höhere Güte der Leistungen im Variété im Vergleiche zu den Leistungen des Theaters.

Man kann in allen grösseren Variétés der Hauptstädte Europas Leistungen „of first rang" hören und sehen. Die grosse, internationale Concurrenz und die vollständige Concentrierung der Variétékünstler auf sich selbst, das Fehlen jedes Zwanges, jeder Unterordnung unter ein Ganzes hat es bewirkt, dass Variételeistungen — mit entsprechenden Theaterleistungen gemessen — einen hohen Grad der Vollkommenheit besitzen.

Ein zweiter tiefgreifender Unterschied zwischen Variété und Theater wäre aus einer vergleichenden Aesthetik des Variété und des Theaters zu ziehen. Das Wort und der Schritt sind die Insignien alles Theatralischen, also Feierlichen, Erhabenen. Tanz, Sprung und Gesang stehen auf der Fahne des Variété.

Die Zwittererscheinungen: Operette mit Variéteeinlage und Variétévorstellung mit eingefügten dramatischen Scenen werden wohl ganz schwinden, wenn es allgemein ins Bewusstsein treten

wird, dass Theater und Variété nicht verwandte und nicht feindliche, sondern eigentlich parallel laufende Arten der mimischen Künste sind, die sehr gut neben einander bestehen können, ohne dass sie einander durchdringen oder aufheben müssten. In unserer Zeit des Ueberganges scheint mir das Variété, das jünger, lebendiger, mit allen Reizen der Neuheit noch gewürzt ist, vor dem Theater einen entschiedenen Vorsprung zu gewinnen. Wenn wir uns das Variété der Zukunft vorstellen, das eine Entwicklung hinter sich hat wie das Theater, so scheint uns die Thatsache, dass jetzt am Ende des Jahrhunderts altberühmte Theater gesperrt werden müssen und Variétés an allen Orten, oft an ihrer Stelle, hervorspriessen, von ernster Culturbedeutung.

Man darf nicht länger an dem Variété vorbeischauen, mit Verachtung oder Gleichgiltigkeit. Man darf den Theaterfanatikern allein nicht glauben, welche die unleugbare Wirkung des Variétés auf das Publicum mit „gemeinem Sinnenkitzel" und dergleichen abthun möchten.

Im Variété liegen viele Ansätze einer neuen Kunstart, Ansätze, die hoher Entwicklung fähig sind. Es ist nicht mehr Platz, dies hier näher auszuführen, zu zeigen, was aus dem Variété von heute als Variété der Zukunft noch werden könnte. Aber wir möchten noch einmal auf den ernstes Bedenken erregenden Umstand hinweisen, dass ein grosser Theil unseres Theaterpublicums an dem Theater, wie wir es jetzt haben, keine genügende Nahrung findet und schon aus dem Gefühl eines Mangels gern in das Variété flüchtet. Noch ist das Durchschnittspublicum, als das für das Theater massgebendste, ihm treu. Dass aber selbst dieses am Theater nur zu bald Missfallen und um so grösseres Gefallen an einem vornehmeren Variété finden könnte — ist mit Recht die Angst der Theaterdirectoren, die beobachten, dass die Variétés täglich ausverkauft sind, während selbst ihre Zugstücke nach Kurzem zu „ziehen" versagen.

Der künstlerische Mensch sieht diesen Angriff auf das Theater von Seite des Variétés schon deswegen nicht ungern, weil er etwas beschleunigen wird, was nach der Ueberzeugung aller Einsichtigen für die hohe Kunst allein tauglich ist: das

intime Theater. Während hier die reine Poesie, vom Geschmack des Haufens unbelästigt, ungeschädigt die wahren Kunstversteher um sich sammeln wird, wird Alles, was nur schaulustig ist und nach den Mühen des Lebens, nach den Qualen des struggle for life die abgespannten Nerven erholen will — in das Variété gehen, das immer mehr die Stätte sein wird, wo Kraft, Heiterkeit, Ironie, Grazie, Gesundheit, Schönheit und Uebermuth sich in höchster sinnlicher Entfaltung zeigen und die vom Geiste Ueberlasteten ebenso wie die Ungeistigen erquicken können.

Das Theater wird von einem grossen, ja dem ausschlaggebenden Theil seines Publicums vielleicht befreit werden und aus einer Unterhaltungsstätte wieder zum Tempel reiner Kunst werden. So kann die Entwicklung des Variétés gleichzeitig die Entstehung der intimen Theater fördern.

Dass heute noch im Variété eine Menge von Auswüchsen und Atavismen, die es in strengen Augen schädigen, vorhanden ist — wer will es leugnen? Wer könnte es leugnen, dass auch unser Theater nicht den hehren Aufgaben der Kunst allein dient, sondern niedrigem Geschmacke und Bedürfnisse nachgibt?

Aber man warte noch einige Jahrzehnte — und auch die Variétés werden Stätten der Musen sein, der heiteren freilich, und der übermüthigen, sinnlichen. Wenn in ihnen Terpsichore ihr Heim hat, werden auch Melpomene und Thalia treuere Diener finden als heute.

[„Prager Tagblatt.“ Dezember 1899.]

Saharet.

Dem Feierlich-Erhabenen ist ein mächtiger Feind erwachsen. Er sammelt Alles, was zum Sinnfälligen, Heiteren, Uebermüthigen, Ironisch-Parodistischen neigt, unter seine Fahne. Dem Theater-Ernste ist die Variété-Heiterkeit, theatralischer Geistigkeit ist die Sinnlichkeit des Variété als Feind erstanden. Nun kämpfen beide am Ende unseres verwirrten Jahrhunderts.

Die Directoren der Theater aber hegen einen instinctiven Groll gegen das „Variété". Er ist berechtigt, allzu berechtigt! Seit einem Jahrzehnt hat die unter dem Namen Variété zusammengefasste Kunstgattung einen so rapiden Aufschwung in allen Ländern Europas und Amerikas genommen, dass selbst der konservativ Denkende nach den Gründen dieser auffälligen Culturerscheinung forschen muss. Es ist eine Thatsache, dass die Variétés der grossen Städte in dem Masse aufblühen, als die Theater an Gewinn und Interesse einbüssen. Man beobachtet, dass grosse Schauspielbühnen gesperrt und als Variétés neu eröffnet werden (z. B. das Metropoltheater in Berlin). Die Variètés die keine Freibillets geben, sind überfüllt, während die Theater sich selbst durch dieses letzte Mittel kaum helfen können. Woran liegt dies? Das Variété bietet auf seinem Gebiet der sinnlichen Kunst vollkommene Leistungen, die von einer Schaar internationaler Artisten ausgeführt werden. Das Theater bietet entweder Vollkommenes in unvollkommener Darstellung oder Unvollkommenes in vollkommener Darstellung. Das Variété leidet an diesem Zwiespalt nicht; was es gibt, ist schlechthin vollkommen. Das Variété ist seiner Natur nach international, das Theater ist national. Wir müssen uns die Tänze der Saharet, der Tortajada, Otero nicht ins Deutsche übersetzen, um sie geniessen zu können. Das Variété gibt allen Theilen des Publicums. Es zieht den geistigsten Menschen

ebenso an wie den naivsten und erregt auch den Gefallen der bourgeoisen Mittelschichte. Und gerade der geistige Mensch unserer Zeit, dessen Kunstbedürfnisse von unserem Theater nicht gestillt werden können, wird zum Variété gezogen, um das Uebermass von seelisch-nervöser Thätigkeit und geistigem Erleben im Schauen der sinnlichen Künste des Variétés, im Schauen von Schönheit, Kühnheit, Grazie, Beweglichkeit und Kraft auszugleichen. Das Variété ist für ihn ein Heilmittel, eine Art geistiger Hygiene. Im Variété liegt so viel Gesundheit nnd natürliche Ursprünglichkeit, dass es die Schäden, die allzu subtiles Seelenleben unserem Gesammtorganismus zufügen kann, zu heilen vermag.

Im Weichbilde Wiens ist jetzt eine Variétékünstlerin zu sehen, die eine der vollkommensten Vertreterinnen ihrer Kunst ist. In jener grünen und erfrischenden Oase im Nordosten der Stadt, im Prater, thut sich allsommerlich ein grosses Stück Variété auf: „Venedig in Wien". Mit seinem leichten, sybaritischen, sinnlich-graziösen Leben, seinen lichtumflutheten, musikdurchhallten Alleen, Teichen und Lagunen und den Häusermasken wäre es „Variété", wenn auch auf seiner Bühne Variétékünstler selbst nicht auftreten würden. Diese aber kann das Publicum in dem Rahmen, der nach ihnen schreit, nicht entbehren.

Saharet, die australische Tänzerin, hat schon in Berlin, wo wir sie zuerst im Wintergarten sahen, das Entzücken des Publicums und der Künstler erregt. Ich schrieb für die Wiener „Zeit" eine Notiz über die Tänzerin; dann folgten eine Menge begeisterter Anerkennungen aus den Reihen jenes Publicums, das ich vorhin das „geistige" nannte. Professor Lenbach bat Saharet damals, ihm nach Lösung ihres Engagements zum Porträt zu sitzen. Ihn entzückte das geistreiche und so lebendige Köpfchen, das auf dem geschmeidigsten, beweglichsten Leibe, der je einer Tänzerin gehörte, sitzt. Saharet ist das Merkwürdigste und Wunderbarste, das seit Langem auf einer deutschen Variétébühne zu sehen war. Das Geheimnis ihrer Wirkung besteht in der äusserlichen Verschmelzung eigentlich unversöhnbarer Widersprüche. Sie ist eine Australierin, eine Exotische. Alle Ausgelassenheit und Unbezähmbarkeit

der Urwaldnatur liegt in ihr. Dieses Elementare in ihrer Natur bändigt sie nun in geordneten Tänzen, wie sie ja auch ihren Leib von Seidenflittern beengen lassen muss. Sie ist Akrobatin, Ballerine, „Schlangendame" in Einem. Die Bewegungsfähigkeit ihrer Glieder ist unbegrenzt. Es würde uns fast nicht wundern, wenn sie ihren schmalen, langen Hals mit ihren unglaublich biegsamen und gelenkigen Beinen wie mit einer Korallenschnur umwinden würde. Während alle anderen Tänzerinnen sich mühsam zur Behendigkeit abrichten und mit Schweiss die Schwere überwinden, scheint Saharet sich zur Mässigung und Ruhe in ihren Bewegungen zwingen zu müssen und ihre Leichtigkeit nur mühsam abzudämpfen. Dies ist das Eigenartige, Einzige und Bezaubernde an Saharet: sie ist so vollkommen in ihrer Kunst des Tanzes, dass sie sich mit Absicht zur Unvollkommenheit zu zwingen scheint. Man hat das Gefühl, dass Frau Saharet, wenn sie fessellos wäre und keinem Publicum sichtbar, eine Orgiastik des Tanzes wiese, die nichts mehr von den freiwilligen Massen der Kunst wüsste, sondern ihr Gleichnis in den rasenden, ungemessenen, unbewussten Bewegungen eines Sturmes fände.

Dies empfindet wohl unser Publicum, das allabendlich in der lichtstrahlenden Au des Praters der Saharet mit tosendem Beifall lohnt: hier ist etwas Vollkommenes, Unerreichtes, Räthselhaftes, die elementare Kraft der exotischen Natur, eingeschlossen in den zarten Körper eines Weibes.

[„Die Wage". Juli 1899.]

Aus der Tiefe.

Wenn man alle nach den Naturen der Einzelnen so verschiedenen Massstäbe beurtheilt, welche an die Werke der Dichtkunst gelegt werden, so vermag man wahrzunehmen, dass sie sich sämmtlich in zwei grosse Gruppen scheiden lassen. Die eine umfasst die Massstäbe des Lebens, die andere die Massstäbe der Form, des ästhetischen Werthes, des reinen Geistes, wenn man so will. Man kann ein litterarisches Werk schätzen nach den Wirkungen auf das Leben, die es übt oder üben will, nach der kleineren oder grösseren Nähe, ja Verwandtschaft, die sein Inhalt zum Leben selber aufweist, oder nach seinem reinen Formwerthe, nach der Treue und Grösse, mit denen es die Gesetze der Kunst, als einer vom Leben getrennten und eigener Ordnung folgenden Welt, erfüllt.

Wir wollen hier nicht versuchen, eine Werthung zwischen diesen beiden Betrachtungsweisen litterarischer und überhaupt künstlerischer Werke zu vollführen, denn wir halten sie beide für berechtigt und sich wechselseitig ergänzend zur grösstmöglichen Gerechtigkeit unseres Blickes. Wohl aber kann man, gleichsam als historischer Beobachter, feststellen, dass in unseren Tagen jener erste Standpunkt: Dichtwerke unter der Optik des Lebens zu betrachten, vorwiegt und allgemach selbst bei berufenen Beurtheilern der Kunst den rein ästhetischen Massstab verdrängt.

Und nun erscheint der Roman eines Autors, der jenen Massstab der Beurtheilung, den Massstab des Lebens, zu einem Gegenstand der Darstellung selbst macht: Robert Saitschick's „Aus der Tiefe". „Ein Lebensbuch" nennt der bisher durch ausgezeichnete wissenschaftlich-litterarische Arbeiten bekannte Autor sein Werk, den Titel „Roman" verschmähend, der ihm,

wie wir sehen werden, eigentlich doch zukommt. Der Verfasser verzichtet von vornherein, ein Buch der Kunst zu geben. Er vertritt eine in ihm festgewurzelte Ansicht, die litterarischen Werke unserer Zeit seien zum allergrössten Theile, da sie nicht ein aufrichtig gelebtes Leben zum Hintergrund haben, überflüssig und nur Sache der Mode und des Zeitgeistes. Dieses Lebensbuch zu veröffentlichen, habe er sich nur deshalb entschliessen können, weil es eben kein „litterarisches" Buch sei. Wie ein Selbstgespräch sei es entstanden und gebe den Gährungsprocess eines leidenschaftlich nach Wahrheit und innerem Glück suchenden Geistes so wieder, wie er in jedem anderen ähnlichen Geiste stattfinden muss.

Das Buch schildert die inneren Erlebnisse eines geistigen Menschen. Es verzichtet auf die Formen der Erzählung und auf erfundene Handlung. An dessen Stelle setzt es die gewissenhafteste psychologische Beobachtung und erhebt durch die Aufrichtigkeit der Schilderung das persönliche Erlebnis zu einem Factum allgemeinsten Interesses. Der Autor weiss wohl: Leben und Kunst sind in einem gewissen Sinne Gegensätze. Um sie zu vereinen, geht er nicht, wie so viele vor ihm, von der Kunst herab zum Leben, sondern umgekehrt vom Leben hinauf zur Kunst. Er denkt nicht an Kunst, er sammelt seine Ideen bis zur intensivsten Gedankenanstrengung, um das Leben, das Erlebnis selbst, gleichzeitig bis auf die persönliche Nuance genau zu schildern und anderseits doch durch den fortwährenden Ausblick auf „das Leben" sein Leben zu verallgemeinern. Was dem Künstler durch die Form gelingt, will er durch Aufrichtigkeit und Verallgemeinerung bewirken.

Der Held des Buches ist ein junger Mann unserer Zeit. Wir erfahren von seiner Herkunft, Erziehung, Vergangenheit fast nichts. Statt dessen erfahren wir die seelischen Leiden und geistigen Probleme, welche ihn seit seiner frühesten Jugend bedrückten. Das erste grosse Geheimnis, das die unreife Seele des Knaben erschütterte und nachher der tiefbohrendste Zweifel, die quälendste Ungewissheit des Mannes wurde, ist die Zweiheit der Geschlechter. Sein erstes Verhältnis zu einem weiblichen Wesen ist ein platonisches. Er bildet aus dem geliebten Mädchen ein Ideal, das keine Beziehung zur Wirklichkeit mehr

hat. Er ergibt sich als Sclave seinem Traumbild. Dieses verlangte von ihm geistige und leibliche Treue. Geist und Leib aber lagen in beständigem Streite. Es beginnt ein fürchterlicher Kampf zwischen seiner Seele, welche der Geliebten reinste Treue schuldig zu sein glaubt, und seinen Sinnen, die ihn dem geniessenden Leben zuführen wollen. Die Seele siegt. Die zurückgehaltene Sinnlichkeit verwandelt sich in glühende Leidenschaftlichkeit, mit der er die Ideale der Vervollkommnung des Menschen vertritt. Der Fanatismus seiner geistigen Arbeit ist nichts anderes als diese Sinnlichkeit, die sich auf Seitenwegen auslebt.

Die durch seinen Platonismus geknechtete Natur rächt sich aber andrerseits, indem sie seine Lebensanschauung zum tiefsten Pessimismus verdunkelt. Immer unwiderstehlicher wird sein Verlangen, das Leben zu verneinen. Am Rande des Nichts erst empfängt er ein Gefühl der Erleichterung. Er dringt so tief in die Schächte des Pessimismus, bis sich aus ihm ein strahlendes Wohllustgefühl entzaubert. . . Schliesslich war auch der Pessimismus Schopenhauer's das Ergebnis seiner einseitig überströmenden persönlichen Kraft. Denn gerade dieser Philosoph wusste nur in seltenen Augenblicken, was Schmerz und Unglück ist. Die Art, wie er die Welt und das Leben verneinte, war eher die eines kraftstrotzenden Tyrannen, den man um den Grad seiner Gesundheit und um seine gleichmässige Kraft beneiden müsste.

Aber der Jüngling kann auch in den unseligen und doch auch beseligenden Abgründen des Pessimismus nicht verweilen. Ein starker kritischer Sinn der Zersetzung hebt ihn auf die öderen, aber ruhevolleren Oberflächen der materialistischen Weltanschauung. Aus dem Widerstreit seines Geistes sucht er sich endlich auf die neutrale Insel eines concreten Lebenszweckes zu retten. Er kommt zu dem Gefühl, dass man gar nicht nachdenken, sondern mit den anderen Menschen in einem gewissen Zusammenhange leben solle. Aus dem Vernunft- und Gefühlsleben flüchtet er sich jetzt in ein Verstandesleben. Das allzu intensive Nachdenken erscheint ihm jetzt eigentlich nur als etwas Krankhaftes.

Aber bald beginnen wieder aufrührerische Fragen ihn von

seiner Insel auf das wogende Meer grüblerischen Geistes zu jagen, Fragen, wie: Ist denn das alles dein Lebenszweck? Bist du wirklich befriedigt? Bist du mit dir selbst aufrichtig? Worin besteht dein Glaube?... Aus allen Schmerzen dieser geistigen Selbstzerfaserung und Quälerei wächst, ihn ganz beherrschend, eine ungeheuere Sehnsucht heraus. Die Liebe zu seiner ersten Geliebten schwindet. Eine neue begonnene Beziehung scheitert an seinem Stolz, seine Gefühle in demüthige und schmeichlerische Thaten der Liebe umzusetzen.

Einmal lernt er einen russischen Gelehrten, Sergej Petrowitsch, kennen. Obwohl er ihn als einen naturwissenschaftlichen Materialisten kennt, vertraut er ihm in langen Gesprächen seine geistigen Martyrien an. Diese Gespräche, in denen zwei Welten aneinanderstossen, die Welt der wissenschaftlichen, illusionsfreien Vernunft, welche die Fragen nach Zwecken des Lebens, nach dem Sinn des Daseins als Reste einer veralteten Weltanschauung ablehnt, und die Welt des gefühlvollen, künstlerischen Grüblers, der das „Höhere" sucht und nach den Tiefen gräbt, dabei aber die reale Welt der Wirklichkeit übersieht — diese Gespräche bilden den Kern des Buches und sind von einer Feinheit der Gedankenführung, einer Subtilität der Psychologie, welche allein dem Werke Robert Saitschick's einen Platz unter den charakteristischen Werken unserer Zeit sichern müssen.

Auch der Verkehr mit Sergej Petrowitsch kann den Träumer und Idealisten aus der Natur des jungen Wahrheitssuchers nicht vertreiben. Er grübelt weiter, peinigt sich weiter, verdirbt sich durch die Unersättlichkeit seines Geistes und die nie zu stillende Sehnsucht seines Gemüthes das Leben der Gegenwart, welches ihm in der Liebe und Hingabe einer wunderbaren Frau die Seile reicht, an denen der Ertrinkende sich in ein glückliches, harmonisches Leben hätte retten können. Schliesslich kommt er zu dem Resultat, dass seine ganze Unzufriedenheit und Lebensunfähigkeit daher stamme, dass er sich selbst nicht lieben konnte, sondern sich selbst zuweilen hassen musste. Er wollte lieben, aber nicht etwas Vergängliches und Flüchtiges, nicht den Menschen in dem hässlichen Gemische von Vernunft und Unvernunft, nicht das Weib in der Ziellosigkeit der In-

stincte, nicht die Natur, ohne zu wissen, wozu dieser ewige Wechsel von Leben und Tod, sondern etwas Höheres, das dieses alles durchdringen und umschlingen sollte. Dieses Höhere musste ja in seiner eigenen Natur begründet liegen, sonst würde er ja kein heisses Verlangen darnach tragen. Er hofft, dass es sich nach langen Schmerzen und Geburtswehen aus seinem eigenen Innern als schöpferisches Symbol entringen werde. Er kommt zur Ueberzeugung, dass die Liebe zum Menschen ohne die Liebe zu etwas Höherem als der Mensch sich nur auf der Oberfläche bewege und die Tiefen des Geistes nicht ausfüllen könne.

Mit diesem Aufblick schliesst das Buch, ohne nur selbst jenes schöpferische Symbol, in dessen Erzeugung sein Held die Aufgabe und das Heil seines zukünftigen Lebens erschaut, zu sagen. Es hat uns eingeführt in die Seele eines Menschen, der mit all seinen Zweifeln, Hoffnungen und Sehnsüchten den Typus des geistigen Menschen unserer Zeit fast vollständig trifft. Er beweist aufs neue: die complicierte Maschine des denkenden Bewusstseins allein kann weder die Räthsel des Daseins lösen, noch die Sehnsucht nach Glück und Befriedigung, nach freiem Ausathmen im Leben, nach friedevoller Ruhe stillen, wie ihrer die unbewussten Geschöpfe der Natur theilhaftig sind. Und darum hat sich der Held dieses Buches, sowie die edelsten und mächtigsten Geister unserer Zeit, auf die Suche begeben nach dem Höheren, durch das er die Zweifel seiner leidenden Seele stillen könne, auf dass aus ihrem Moder neue und kräftige Keime und Blüten des Lebens und seiner gesunden Bejahung entspriessen.

Dem Autor aber kann man das Lob nicht versagen, in seinem Buche vielleicht zum erstenmal den Roman eines Geistes, eines geistigen Gewissens, ohne trügerischen Schmuck der Worte, ohne den sinnfälligen Reiz einer Handlung, ohne die Verführungskünste erdichteter Erlebnisse geschildert zu haben. 160 Seiten Psychologie im erlesensten Sinne, Streiflichter in die dunkelsten Kammern des menschlichen Gehirnes und Herzens, und keine Unaufrichtigkeit, keine todte Stelle, keine Langeweile im Leser, der sich ergriffen fühlt, als ob er äusseren Schicksalen eines Menschen gelauscht hätte! Dieses Buch kann

dazu beitragen, den Begriff „Leben“ von seinem falschen Schimmer zu reinigen. Denn ist das nicht Leben, was wir hier schauen, ist in diesem wogenden Streit der Gedanken und Gefühle nicht ein gleiches Bild der Kräfte und eine gleiche Kraft des Schicksals wie in all dem äusserlichen Getriebe, das allein den Meisten als „Leben“ gilt?

[„Die Zeit.“ September 1899.]

Blüthezeit der Romantik.

„Es sind jetzt gerade hundert Jahre her, dass eine Geistesrichtung sich in Deutschland zu entwickeln begann, zu der die in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts herrschende einen Gegensatz bildet, die aber seit etwa zwei Jahrzehnten einer Wiedergeburt entgegenzugehen scheint. Deshalb dürfte in unserer Zeit, wo man nach einer vorangegangenen gänzlichen Abwehr der romantischen Idee sie um sich herum von Neuem aufleben sieht, ein grösseres Verständnis dafür möglich sein, als eine frühere Generation haben könnte." Mit diesen Worten leitet Ricarda Huch ihr Werk „Blüthezeit der Romantik" ein. Man kennt Ricarda Huch als Dichterin schon in weiteren Kreisen. Ihr Roman „Erinnerungen Ludolf Ursleu's", ihre Verse, ihre entzückenden Novellen („Der Mondreigen von Schlaraffis") rechtfertigen einen bedeutenden litterarischen Ruf. Als den wesentlichsten Zug ihrer künstlerischen Individualität beobachtete man ihre Plastik der Menschenschilderung und eine Gestaltungskraft in der Handlung, eine Organisationsfähigkeit der Phantasie, die in der Kunst unserer Zeit so abhanden zu kommen droht, dass man das kleinste Zeichen ihrer Wiederkunft mit grösserer Dankbarkeit empfängt, als es einer früheren oder späteren Zeit vielleicht gerecht erscheinen wird. Diese an Ricarda Huch oft bewunderten Eigenschaften kamen der Darstellung eines so dunklen, schwer zertheilbaren, unauflösbaren Stoffgebietes, wie es die Romantik in jeder Form ist, sehr zu gute. Muthig, siegessicher, gerüstet mit den scharfen Lanzen ihres unromantischen Blickes, ihrer heilen und

fest im Gesunden und Harmonischen wurzelnden Natur, begibt sich Ricarda Huch in das unterirdische, von künstlichen Lichtern halb erhellte, von heissen Dämpfen und betäubenden Düften erfüllte Reich der deutschen Romantiker und Mystiker, das seine Pforten unmittelbar nach dem leuchtenden Schauspiel der klassischen Zeit erschlossen hat und nach jahrzehntelanger Verschollenheit in unseren modernen und modernsten Künsten seine Wiedergeburt erlebt. Wem es noch nicht klar ist, dass ein grosser Theil derjenigen, die jetzt mit hohen Worten, tönendem Pathos und selbstsicherer Intoleranz von „neuen Zeiten", neuen Seelen", „neuem Leben" sprechen, singen oder schreien, nicht Vorboten kommender Zeiten, sondern Ausläufer vergangener Epochen, vor Allem der Romantik sind, der kann dies aus diesem gerechten, klaren, fast wissenschaftlich beweisenden Buche der Ricarda Huch erfahren.

Gerade das specifisch „Moderne" ist oft das specifisch Romantische! Ein Blick in die Zeitschrift der Romantiker, das „Athenäum" (1798—1800) beweist es. Z. B. Friedrich Schlegel's Urtheil über die Ehe: Fast alle Ehen sind nur Konkubinate, Ehen an der linken Hand, oder vielmehr provisorische Versuche und entfernte Annäherungen zu einer wirklichen Ehe, deren eigentliches Wesen, nicht nach den Paradoxen dieses oder jenes Systems, sondern nach allen geistlichen und weltlichen Rechten, darin besteht, dass mehrere Personen nur eine werden sollen. Wenn aber der Staat gar die missglückten Eheversuche mit Gewalt zusammenhalten will, so hindert er dadurch die Möglichkeit der Ehe selbst, die durch neue, vielleicht glücklichere Versuche befördert werden könnte." Auch jene in einzelnen, verschrobenen Köpfen herumspukende Meinung, dass sogar die beste Ehe, ja die Mütterlichkeit an und für sich das Weib erniedrige, seine angeborene Göttlichkeit vernichte und damit die einzig berechtigte Anbetungswürdigkeit zerstöre, findet sich hier.

Gibt es etwas Specifisch-Moderneres als die Lehre vom „Uebermenschen", überhaupt die Sehnsucht, den natürlich-menschlichen Verhältnissen seelisch zu entwachsen? Ein Feind der Romantik, Nietzsche, schuf sie aufs Neue und Grandioseste und siehe — welche Ironie! — die Romantiker besassen sie

längst! Im Athenäum heisst es unter Anderem: „Es ist der Menschheit eigen, dass sie sich über die Menschheit erheben muss."

Richard Wagner's Programm- und Gedankenmusik wurde von den Romantikern vorausgefühlt. Diese Stelle könnte aus Wagner's ästhetischen Schriften selbst sein und doch stammt sie aus dem Jahre 1800! „Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Compositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, dass man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in der Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie (sic!) an sich nicht unmöglich finden. Muss die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und konstrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?"

Dadurch wird Nietzsche's grossartiger und siegreicher Kampf gegen Wagner als den letzten Romantiker hohen Stiles unterstützt — dieser Kampf, der von Nietzsche nur so leidenschaftlich und gewaltig geführt werden konnte, da in ihm selbst ein Stück Romantiker vergraben war, das den Jüngling zu heissester Verehrung, den Mann Nietzsche zu ebenso heissem Streite gegen den Meister getrieben hat. . . .

Ricarda Huch weist als die wesentliche That der Romaniker die „Entdeckung des Unbewussten" nach. Schon 1807 endeckte Ritter das „passive Bewusstsein", das von dem „sonnenwachen" Bewusstsein verschieden und nicht mit dem Gehirn, sondern mit dem sogenannten sympathischen Nervensystem (Gangliensystem) verbunden sein sollte. Eben dies — freilich künstlerisch metamorphosiiert — war das Gefühl der jungen Führer der Romantik. Sie waren auch die Ersten, welche die Frauen als die Vertreterinnen des Unbewussten erkannten. Ricarda Huch, sonst in souveräner Objektivität

darstellend, tritt hier persönlich heraus und bekämpft diese Meinung auf das erbittertste. Sie hat in diesem Kampf fast alle geistigen Frauen unserer Zeit auf ihrer Seite, die überzeugt sind, dass dies nur das Bild des decadenten Mannes vom Weibe ist, ein Phantom, das nicht die Weibnatur, sondern vielmehr die Krankhaftigkeit der es vertheidigenden Männer beweise.

Ricarda Huch stellt dar, wie sich das Bewusstsein des Romantikers mit dem Gehalte des Unbewussten erfüllte — so dass also damals das Umgekehrte dessen vor sich gieng, was ich in meinem Buch „Die moderne Seele" als Seelenhygiene des modernen Menschen zu erkennen suchte: nämlich, dass der Gehalt des Bewusstseins sich zum Unbewussten verwandle oder mit Max Stirner's Worten, den das Wissen zum Willen werde. Bei den Romantikern, sowie bei vielen modernen „Decadenten", die alle an dem Mangel der Aktivität leiden und dies als inneren Zwiespalt empfinden, als „Halbnaturen" tief leiden, konnten sich die Triebe, d. h. das Unbewusste nicht in Handlung umsetzen und nach aussen wirken, das sie allzufrüh ins Bewusstsein traten. Am entgegengesetzten Mangel leidet nach meiner Ueberzeugung der geistige Mensch unserer Zeit: dass sich die Resultate und Entschlüsse seines Bewusstseins nicht in Handlung, nicht ins Unbewusste organisch verwandeln können. Dieses Leiden war jedenfalls den Romantikern fremd, die nach allen Zeugnissen ihres Lebens und ihrer Werke an ihrem Unbewussten, nicht an ihrem Bewusstsein litten.

Ricarda Huch nennt diesen romantischen Typus, aus dem vorzüglich Musiker, Dichter, Schauspieler, alle Arten von Künstlernaturen und Talenten, nur nicht die ganz Grossen, die das Bleibende schaffen, wachsen, Uebergangs- oder Dämmerungsmenschen. Die Romantiker sind weiblicher Art. Freilich streben auch sie nach Harmonie. Aber keinem von ihnen war es vergönnt, sie im Leben oder in Werken zu erringen.

Dem rein unbewussten und dem rein bewussten Typus von Menschen steht der Mensch gegenüber, der beides in sich vereinigt: der mann-weibliche Typus. Diesen Typus trägt das Genie. Hier ist die Verbindung zwischen der Oberwelt des

Bewusstseins und der Unterwelt des Unbewussten wie durch eine Feder geregelt. Ungestört geht die Entwicklung der Kräfte im Unterirdischen vor sich. Sind sie aber reif, so heben sie die Klappe uud betreten das Lichtreich. Sie können sowohl nach aussen wie nach innen wirken. Diese Menschen müssen sich nicht selbst zerstören, um sich selbst zu kennen. Sie brauchen nicht deshalb, weil sie wissen, auf das Handeln und Schaffen zu verzichten. . . .

Ricarda Huch, welche das ganze grosse, verborgene Reich der romantischen Seele öffnet und dem klaren Auge schliesst, unterlässt es, ex professo eine historische und physiologische Werthung zu fällen. Ich glaube ein feines Taktgefühl ihrer starken, unromantischen, gesunden Natur verbot ihr das ausdrücklich zu sagen, was durch ihr reiches und gerechtes Werk wie ein Hintergrund durchblickt. Auch wir wollen es hier vermeiden, über den Werth der Romantik zu richten und überlassen dies einem Grösseren, Grössten, der ihr Werden beobachtete und von allen ihren Trägern wie ein Gott verehrt wurde: Goethe. Dieser sagte in einem der unsterblichen Gespräche zu Eckermann: „Mir ist ein neuer Ausdruck eingefallen, der das Verhältnis zwischen klassisch und romantisch nicht übel bezeichnet. Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meist Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist. Wenn wir nach solchen Qualitäten Klassisches und Romantisches scheiden, so werden wir bald im Reinen sein."

[„Magazin für Litteratur." 1899.]

Hermann Bahr.

„Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings beseh'n,
So wirst du, was ich schrieb und was ich bin, versteh'n!"

— so schrieb Franz Grillparzer im Jahre 1839 aus dem tiefsten Heimathgefühl seiner österreichischen Natur heraus. Damals standen noch die Mauern und Bastionen und Gräben um die Stadt; wo jetzt die stolzeste und schönste Strasse Wiens, die Ringstrasse, in weichen Biegungen ihre Runde um den Kern Wiens macht, erstreckte sich das grüne Glacis, im Frühling und Sommer eine erquickliche Promenade, eine unversiegliche Luftquelle für die in enge, mittelalterliche Gassen eingeschlossenen Bürger, — im Herbst und Winter eine verlassene und schmutzige Oede.

Jenseits des Glacis standen die Vorstädte und leiteten zu den Dörfern hinüber, die am Hange des Wienerwaldes und zwischen den Feldern und Hügeln der niederösterreichischen Ebene in reizvollster Lage verstreut waren. Dies Alles wurde nun eine Stadt, ein Meer von Häusern, ein Wirrwarr von Strassen, im Norden, Süden, Westen und Osten umschlossen von jenem rauchenden starren Grossstadtpanzer der Fabriken und Kasernen.

Nun fährt eine Zahnradbahn auf den Wahrzeichenberg Wiens, von dessen Spitze man an reinen Tagen den Blick auf das ganze Wien und die Fernsicht in fünf Kronländer des Reiches geniesst. Und drei Dinge schauen wir von da wieder, die sich unverändert im Trubel der Zeiten erhalten haben, drei Dinge, die noch heute jedes österreichische Herz mit einem innigen Heimathgefühl beglücken: die blaue Donau (noch immer ist sie blau an schönen Tagen), den Stefansthurm und den Prater. Diese drei repräsentieren das Wesen des Wienerischen und Oesterreichischen: der Stefansthurm ist der Hang der

Volksseele zur Frömmigkeit und Verehrung des Angestammten, der in seiner Höhe das reinste Interesse für Geist und Kunst erzeugt, in seinen Niederungen Aberglauben, Borniertheit und Reaktionslust mit sich führt, — der Prater, der den capuanischen Frohsinn des Volkes, seine Sinnlichkeit, seinen naiven Humor (wohl den Gegensatz z. B. zu dem Pariser Humor, als dem Uebermuth der Nerven und des Gehirnes) und den Uebermuth seines Herzens bezeichnet, — die Donau, die in ihrer raschen Strömung und mit ihrer lieben, blauen Farbe das wienerische Temperament versinnbildlichen kann, wie es sich in dem weichen und tanz-rhythmischen Gang der Frauen, dem hellen und lustigen Ausdruck ihrer Augen, in der Eleganz und Behendigkeit der Wiener Fiaker, in dem ganzen, lässigen, graziösen, hedonistischen Treiben des Volkes kundgibt.

Dieser Fernblick vom Kahlenberg auf die wienerische Stadt und das österreichische Land ist eine ewige Erkenntnisquelle für Jeden, der über das Wesen des österreichischen Volkes, seiner Sitten und Cultur, oder über das Wesen jener Persönlichkeiten nachdenken will, welche in diesem Lande Schaden oder Nutzen gestiftet, Grosses gefördert oder Verderbliches verschuldet haben. Er ist vor Allem mit Grillparzer eine Erkenntnisquelle für das Verständnis der österreichischen Dichtung. Jeder empfindet in den Dramen dieses Meisters den heimathlichen Ton. Hero und Leander — hinter diesen Masken steckt so vieles Urwienerische, also Verfeinertes, Subtiles, Nervöses, Unantikes, dass nur der naivste Leser sich von der griechischen Fabel und Maske täuschen lassen wird.

Der Wiener liebt die Maske, die Verstellung, das Schauspielerische, die Pose, wenn sie schön und amüsant ist. Diesen Seelenzug finden wir an allen Wiener Dichtern in mehr oder minder scharfer Entwickelung von Nestroy und Grillparzer bis — Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal, denen man wohl eine führende Stellung in der Wiener modernen Kunst von heute zusprechen muss.

Bahr hat seine Verwandlungsfähigkeit, seine seelische Akrobatengewandtheit und Grazie in allen Schriften und Dichtungen seiner Jugendzeit zur Genüge bewiesen. Als den beweglichsten, vivsten, „feschesten“ Geist unter den Kritikern, als

einen Menschen, dem kein Sturz und nicht die schroffste Wendung schadet, der immer wieder auf seine beiden Füsse fällt und mit ironischer, sich selbst und das Publicum persiflierender Laune von seinen geistigen Sprüngen und Fahrten zu erzählen wusste — liebte ihn die ganze litterarische Jugend Wiens. Sie empfand, dass hier ein Mann sei, dem jede Qual des Geistes, jede Hoffnung und Befürchtung anvertraut werden konnte — ein Mann, der nicht mit schweren Ketten an borniertes Charakterthum gebunden war und darum die Weite, Freiheit und Elasticität des Geistes hatte, Alles zu verstehen, was echt war oder doch den Schein und die Möglichkeit der Entwickelung und Bedeutung an sich trug.

Diese Fähigkeit Bahr's, kritisch und menschlich in die geistigen Individualitäten Anderer mit einer Feinheit der Erkenntnis und einer Subtilität der durchschauenden Empfindung, die ihresgleichen sucht, sich zu versenken, beruht, wie es sich allmählich immer deutlicher zeigt, auf keiner oberflächlichen Neigung seiner Natur, sondern (so paradox es klingen mag) in einem Kampf gegen das Individuum. Gerade weil Bahr, der mit einer socialdemokratischen Streitschrift seine litterarische Thätigkeit begann, den Individualismus als Ethik und philosophische Weltanschauung bestreitet, fördert er in der Thatsächlichkeit seines Wirkens das Individuum, freilich nicht, damit er das Individuum um seiner selbst willen erhöhe, sondern damit es jenen Gesammtzweck, jenen Gesammtorganismus erhöhe, der sich immer deutlicher als die Dominante seiner geistigen Ziele darstellt: die Cultur seines Landes, seines Volkes.

In den „Neuen Menschen" wird schon dargestellt, dass der Mensch, auf sich selbst gestellt und nur seiner Vernunft gehorsam; nichts werth ist. Auch in der „grossen Sünde" ist dieses Staunen des Menschen, der etwas „will" und inne wird, dass um ihn ganz andere Dinge geschehen, als er weiss und meint, und dass er, ohne es zu wissen, in einem unbekannten Spiele mitspielt.

Diese Grunderkenntnis der Machtlosigkeit und Armseligkeit des Individuums von der höchsten Warte gesehen, wird zum eigentlichen Element des Denkens und Schaffens Hermann

Bahr's. Sie ist am besten in einem Prolog zu seiner „Josephine" formuliert und in einigen Aufsätzen, die in der kritischen Sammlung Bahr's „Wiener Theater" (Verlag S. Fischer, Berlin 1899) zu lesen sind. Ueber den Helden sagt Bahr's Muse in diesem Prolog zur „Josephine": „Helden, was heisst denn das? Niemand oder alle sind's. Jeder aus dem Haufen hat seine Heldenstunde, niemand bleibt ihr treu. Dass du ein Mensch bist, sei dein Ruhm! . . . . Dies ist der Sinn des Spieles, das ich mit dem Dichter trieb: er soll lernen, dass die wichtigen Dinge sich bei allen Menschen gleichen; mag einer Kaiser oder Knecht, ein Weiser oder ein Thor, gross oder niedrig sein — alle sind doch Menschen, und das ist das Beste, was sie sind . . ."

Diese Lebensanschauung durchdringt jetzt alle Werke Bahr's. Die „Josephine" und den „Star" geradeso wie im Kleinen die entzückende, meisterhafte Novelle „Leander" in dem eben erschienenen Buche „Die schöne Frau" (S. Fischer, Berlin 1899), welche dieser Empfindung Gestalt geben soll: dass, während wir etwas zu thun glauben, immer nur etwas mit uns geschieht, dass wir unwissende Organe des Schicksals sind, dass es sich in unserem Leben nicht um uns, sondern um eine geheimnisvolle mit uns waltende Macht handelt. Amor fati, eine der Grundempfindungen Friedrich Nietzsche's, ist jenes Wort, mit dem Hermann Bahr seine Weltanschauung besiegelt. „Lerne dein Schicksal lieben!" das ruft uns Bahr in seinen Werken zu, das ruft er uns als den Spruch seiner Weisheit zu. Er gemahnt uns an Horazio, der „Stöss' und Gaben vom Geschick mit gleichem Danke hingenommen". Er schätzt am Individuum gar nicht die Vernunft, sondern nur die Triebe, die Instinkte, das Unbewusste — als die Fäden, an denen uns das Schicksal zieht. In Bahr's Sturm- und Drangdrama „Mutter" erkennen wir schon alle Ansätze dieser Philosophie.

Die grundlegende Philosophie der Schaffenden entstammt ihrer Jugendzeit. Langer Jahre der Männlichkeit und des stetigen Reifens braucht es bei allen Denkern, um den Uebergang zum praktischen Ausdruck, zur Lebensbethätigung ihrer innersten Ueberzeugung zu finden.

So gelang dies auch Bahr erst in den Jahren, da aller

Jugendtollmuth und -Uebermuth einer nüchternen, bescheidenen, aber unbeugsamen Liebe und Treue weichen musste, der Liebe zu seinem Stamm und Lande Oesterreich, der Erkenntnis, dass das Heimathgefühl, welches Grillparzer und mit ihm alle deutschen Dichter Oesterreichs durchdrang, auch in seiner Seele der beherrschende Trieb sei. Bahr will eine „Polis", in der das Individuum untergehen kann, ein mächtiges Volkswesen, „dem er Organ, Hand oder Fuss oder vielleicht Nase oder Zunge sein soll". „Ich allein bin nichts, ich existiere erst in meinem Volke. Mein Volk wird erst in der Menschheit existieren. Die Menschheit streckt die Hände nach den Blumen und Steinen aus, mit denen sie dasselbe — wieder Organ, Hand, Fuss u. s. w. eines höheren Wesens ist."

So ungefähr lautet Bahr's Weltanschauung, der er als Dichter, Kritiker und wirkender Mensch Ausdruck gibt. Und nun verstehen wir auch besser, was er in seinem Abschiedsartikel der Wiener Wochenschrift die „Zeit", deren Mitbegründer er war und die ihm den Ruf, eines der vornehmsten und weitschauendsten litterarischen Organe Europa's gewesen zu sein, verdankt — über jene Menschen gesagt hat, die unter seiner Führung das „junge Wien", das „junge Oesterreich" begründeten: „Nicht eine Schule, nicht eine Partei, nicht eine Gruppe wollten sie bilden, sondern sie waren einer tiefen Sehnsucht nach neuem Blühen voll. Sie meinten, dass der Einzelne nichts taugt, wenn er nicht im Kreise seines mächtig aufgeregten und nach Schönheit verlangenden Volkes steht. Aufwecken, zusammenführen, vereinigen wollten sie. Die Kunst sollte nicht mehr von einsamen Sonderlingen, sondern als das gemeinsame Werk des ganzen Volkes betrieben werden . . . . . Sie haben es doch erreicht, dass heute schon, wenn irgendwo von Wien die Rede ist, nicht mehr bloss an diesen oder jenen, der zufällig in Wien schreibt, sondern an eine ganz bestimmte Wiener Art des Schreibens gedacht wird. Sie haben es erreicht, dass man heute das „Wiener Stück" kennt, eine Form, die keinem Einzelnen gehört, sondern der Ausdruck eines allgemeinen Wesens, einer Stadt ist. Es ist ihnen zu theil geworden, dass die jungen Maler dasselbe versucht haben: auf unsere Weise, unserem Wesen gemäss, zu schaffen, und dass es wieder eine

österreichische Malerei gibt. Es ist ihnen zu theil geworden, dass endlich auch in unseren Provinzen die jungen Leute rege geworden sind, aus dumpfem Schweigen aufstehen und ihr Leben singend, schildernd oder malend verkünden wollen. Es ist ihnen zu theil geworden, dass viele Menschen, die lange ohne Kunst gewesen sind, nun wieder ihren Geist und ihr Gemüth zum Schönen hinzuwenden froh sind.

Es ist Manches nicht recht gewesen, Thorheiten sind geschehen, an Streit, Hass und Neid hat es nicht gefehlt. Aber der Gedanke, der damals vor zehn Jahren unter den Jünglingen lebendig geworden ist, wird es bleiben, weil unser Vaterland ihn braucht: der Gedanke, dass auch in der Kunst der Einzelne nichts ist, dass nur das Werk gilt, das als ein reiner Ausdruck aus der Tiefe eines bewegten, gemeinsamen Lebens kommt.

Ihm haben wir als Jünglinge zugeschworen, ihm wollen wir die Treue als Männer bewahren."

[„Gesellschaft." 1899.]

Gustav Macasy.

Die Werke dieses Dichters verbergen ein seltsames Phänomen. Hermann Bahr war der Erste, dem es auffiel. Ein Zweiter Ibsen? Nein! Aber eine Verwandtschaft oder Aehnlichkeit, die als leere Nachahmung, sowie als Ebenbürtigkeit zu bezeichnen, gleich ungerecht wäre. In seinen Stücken weht der Athem Ibsen's. Er bringt wie Ibsen Menschen der Zukunft, also Visionen seiner dichterisch-denkerischen Phantasie in Contact, in Lebens-Berührungen mit leibhaftigen Menschen der Gegenwart. Dies scheint mir das Geheimnis Ibsen's zu sein. Und indem auch Macasy (ob intuitiv oder bewusst — können wir nicht entscheiden) in seinen Stücken dieses Princip anwendet, erreicht er jene geheimnisvolle Aehnlichkeit mit Ibsen, die eben kein ehrlicher Leser als leere Nachahmung abthun kann. Wie Ibsen, gibt auch Macasy seinen Personen und Erlebnissen der Wirklichkeit erst eine dramatische Bedeutung durch das Hereinspielen von Phantasiegestalten, die eben nur äusserlich als wirkliche Menschen im Drama mitspielen und nur dem oberflächlichen Betrachter als leibhaftige Wesen, dem tieferen aber als Schemen, als Marionetten, die den Zweck haben, das Sprachrohr der Zukunftsvisionen und -wünsche des Dichters selbst zu sein, erscheinen. Was aber bei dem grossen Ibsen verhüllt ist, durch die feinste und raffinierteste Kunst verborgen bleibt, sodass ihm fast immer gelingt, auch seine Schemen als leibhaftige Menschen auf uns wirken zu lassen — das fällt bei dem gröberen Macasy leicht auf. Er setzt es sogar in den Titel und nennt eines seiner Stücke „Die Unbekannten". Wie bei Ibsen dreht sich die Theaterhandlung um die Folgen eines längst geschehenen Ereignisses, das aber so mächtig und alleinherrscherisch die Ereignisse der im Stück geschilderten Gegenwart beherrscht, dass man es als die eigentliche Handlung bezeichnen kann. Katharina Christensen hat ihren Gatten mit dem Dr. Stefan

Brage, seinem Freunde, betrogen. Der Gatte, eine allzu schwächliche und passivsensible Natur, vollzog die Rache nicht an den Schuldigen, sondern an sich selbst — er tödtete sich. Damit ist wie beinahe in allen Stücken Ibsen's ein merkwürdiges Stück Vergangenheit, ein ungerächtes Verbrechen, eine Schuld als Basis das Dramas gegeben, das nun zeigt, wie die Fäden des Schicksals sich zusammenspinnen, um, wenn auch nicht als endliche Sühne, so doch als mit jenem Vergangenheitsereignis unmittelbar zusammenhängende Folge die Ueberlebenden zu bedrohen, ja zu vernichten. Man denke z. B. an Nora; da ist das Vergangenheitsereignis, welches sich im Laufe des Stückes immer mehr zum eigentlich lebendigen Kern der Handlung neubelebt: die alte Schuld Nora's, ihre Fälschung. Ein anderes Beispiel: Baumeister Solness. Hier ist es keine Schuld, die auferstehend aus ihrem scheinbaren Vergessenheitsgrabe ein Drama, eine tragische Handlung erzeugt, sondern jenes hysterisch-mystische Verhältnis, das zwischen dem Baumeister und dem Mädchen-Kind vor vielen Jahren gesäet wurde, ohne dass es Beiden bewusst geworden war, und das jetzt, wiedererwachend, ein ganzes Stück scheinbar unzerstörbarer Wirklichkeit, Solness' Familie und Leben niederwirft. Hier ist dieses hysterisch-somnambule Kind die unwirkliche, nur von Dichters Gnaden lebende, mit dem Schein von Leben verkleidete Person. Und so könnten wir in Ibsen's sämmtlichen Dramen (besonders auch in der „Wildente", „Frau vom Meere", „Klein Eyolf") nachweisen, dass überall ein Vergangenes das eigentliche Leben der Handlung und schemenhafte Personen, vom Dichter zu lebendigen Wesen genial maskiert, den zauberhaften, seltsam-unerklärlichen Reiz seines Dramas erzeugen.

Aber nun zurück zu unserem kleinen Ibsen! Er macht uns das Demaskieren leichter. Er versucht es gar nicht wie der Meister, seinem Schemen Fleisch und Blut zu geben, ihn in die Maske eines leibhaftigen Menschen zu kleiden, und die Prestidigitateur-Täuschung dadurch vollkommen zu machen, dass er das Scheinwesen im langen und vertrauten Verkehr mit den wirklichen Menschen, als zu ihnen gehörig darstellt. Ja, er legt ihm nicht einmal einen Namen bei. Er nennt es nur den „Unbekannten". Aha, jetzt ist der Taschenspieler entlarvt.

Also Frau Christensen, ein leibhaftiges Weib, betrügt ihren Gatten, einen leibhaftigen Schwächling, mit Dr. Stefan Brage, einem leibhaftigen Unmenschen. Der Mann ist todt. Die Ehebrecher haben leichtes Spiel. Bisher Vorfabel. Nun beginnt die Handlung. Walter Christensen, der Sohn Katharina's und des Gatten, kehrt nach längjähriger Abwesenheit in das väterliche Heim zurück, dem nun der Vater fehlt. (Die Rückkehr erinnert wieder an den Ibsen so geläufigen Kniff z. B. in „Stützen der Gesellschaft", wo auch der Entlarver nach langer Abwesenheit zurückkehren muss, um das Nest der Lüge anzustochern.) Nun braucht Macasy Jemanden, der das Schuldgeheimnis dem heimgekehrten Sohne enthülle, damit die tragische Lösung und Sühne erfolgen könne. Wie Ibsen nimmt er dazu kein leibhaftiges Wesen, sondern stellt da ein Schemen her, „den Unbekannten", welcher dem Sohne das Geheimnis enthüllt. Wer ist der „Unbekannte"? Niemand ahnt es von den Personen des Dramas. Man erfährt nur, dass der verstorbene Gatte auf einer seiner Reisen diesen „Unbekannten" angetroffen und ihm das Werk der Rache in die Hand gelegt habe. Warum konnte er selbst die Rache nicht vollziehen? Warum übernahm der „Unbekannte" diese so heikle und schwierige und ihn doch gar nichts angehende Vermittlung? Warum erscheint er im rechten Augenblick? Auf diese Fragen erhalten wir keine Antwort. Was aber der Schemen symbolisieren soll, das sagt uns Macasy selbst im Nachwort zu seinem Drama: „Die Unbekannten — — das sind Gesichte der Zukunft, an die heute Niemand glaubt — — Was die Unbekannten verräth, — das ist ein anderer, fremder Glaube, ein anderes, fremdes Weltbild, das sie in sich tragen, und ein Gewirr von noch ungelösten Problemen, über deren Werth und Möglichkeit man vorsichtig abwägen sollte, statt sie blindlings zu läugnen oder eigensinnig zu verdammen — — —" Wir wollen über den Werth dieser zu Menschen verkleideten Probleme, welche das Eigenartige in den Dramen des grossen Ibsen und seines kleinen, aber ehrlichen und oft tief denkenden Doppelgängers aus Mödling bei Wien bilden, nicht streiten. Uns genügte es für diesmal, das Wesen ihrer Technik und ihrer Eigenart erkannt zu haben. [„Gesellschaft." 1899.]

Julius Hart.

Es gibt wohl keinen Mangel unserer zeitgenössischen Kritik, an dem die Schaffenden tiefer litten, als diesen: dass die Recensenten immer wieder über ihrer eigenen Persönlichkeit, ihren allzu subjektiven Massstäben und geistigen Bedürfnissen die Individualität der zu Richtenden vergessen. Darum müssen es die Künstler immer häufiger erleben, dass aus den Kritiken ihrer Werke nicht diese Werke wie aus einem Spiegel wiederstrahlen, der ihre Fehler weist und ihre Vorzüge nicht verhüllt, sondern dass sie in ihnen Dinge zu hören bekommen, deren Zusammenhang mit dem kritisierten Werk vielleicht nur der Kritiker selbst zu ahnen vermag.

Einer der wenigen, muthig und ehrlich seine eigenen Pfade schreitenden Dichter: Julius Hart hat diesen Mangel unserer Kritik so heftig an sich und seinen Werken empfunden, dass er selbst das zu vollführen versuchte, was eben des echten Kritikers Beruf wäre: nämlich die Individualität seiner eigenen Kunstwerke objektiv, mit einem aus diesem selbst wachsenden Masse zu messen.

Julius Hart that dies in seinem letzten Novellenbuch „Stimmen in der Nacht“ (bei E. Diederichs, Florenz und Leipzig 1899), dem er ein „ästhetisches Nachgericht“ beisetzt, welches über diese Novellen selbst urtheilend wohl geeignet ist, die „hohe“ deutsche Kritik ein wenig zu beschämen.

Mit den weiten Perspectiven des Philosophen, mit der historischen Deutungskraft des Gelehrten und mit aller Kraft und Leidenschaft des in eigener Sache sprechenden Künstlers

Symbole verwandelt, dass sie aus der ihnen angeborenen Lyrik oder Epik sich zu höchster vollkommener Dramatik verwandeln.

Die erste Novelle, die Julius Hart, in seinem für Deutschland fast neuen Stil und Geiste schrieb, war „Sehnsucht". (Berlin, S. Fischer 1893.)

Wahrlich ein wundersames Buch! Bewegung, Rhythmus, Melodie der Seele, die in Liebessehnsucht wie des Meeres Fluth aufsteigt und zurückfällt in die Ebbe der Enttäuschung, als sie versuchte ihre Sehnsucht in irdischen Erfüllungen zu befriedigen. Hier in dieser einfachen Liebesgeschichte von zwei Menschen, die sich nach langem Suchen endlich finden und durch das Finden wieder verlieren müssen nach dem eisernen Gesetze des nothwendigen Wandels alles Lebendigen — ist das zum Kunstwerk gestaltet, was wir Alle empfinden, wenn wir das tiefe Wort aussprechen: „Sehnsucht!"

Was ist es, was den Menschen zu dem Menschen zieht? — das Weib zum Manne, den Mann zum Weibe — das Kind zur Mutter, die Mutter zum Kind? Was ist es, das den Mann zu nie erlahmendem Ringen zwingt — Unerschautes zu schauen, Ungeschaffenes zu schaffen? Was zwingt uns, uns ein Ziel zu setzen und kaum dass wir es erreicht, mit stolzem Fuss auf es zu treten, über es ein neues Ziel zu schichten? Was ist es, das unsere Brust durchschauert und wollüstig berührt, wenn wir einsam im Felde, im Walde liegen, am Abhang des Berges und die „todte" Natur schauend geniessen? Die Sehnsucht, die heilige Sehnsucht, die grosse Sehnsucht, welche ist die Brücke des Lebens zum Tode und so die Brücke des Todes zum Leben. Dieses Gefühl der Sehnsucht hat Julius Hart in allen seinen Variationen, in seinen schwindelnden Höhen und seinen tiefen Dunkelheiten, mit seiner Seligkeit und seinem Jammer, in allen Tönen seiner hundertfältigen Scala ausgeschöpft und mit trunkener Künstlerhand in den Becher dieser Dichtung verschlossen.

Aber erst in den „Stimmen der Nacht" gelang es Julius Hart, seine Ideen von neuer Kunst ganz repräsentierende Werke zu schaffen. Hier eben hielt er es für nothwendig, in seinem „ästhetischen Nachgericht" der Kritik sein Werk mundgerecht

zu machen. Wer damals bei Erscheinen des Werkes dies vielleicht für eine überflüssige Bevormundung der Kritik missgünstig ansah, muss jetzt den Weitblick Hart's bewundern, der so richtig voraussah, dass die heutige deutsche Kritik den Eingang zu seinem Werk nicht finden werde. Die erste Novelle „Hünengrab" ist Jul. Hart's Meisterwerk, an ihr wollen wir seine dichterische Individualität zu entziffern versuchen.

Die Handlung ist so einfach: Zwei Liebende gehen an einem Julitag an den Strand der See, allwo ein Hünengrab über die See hinwegschaut. Gestern erst war sie sein Weib geworden, nachdem vorgestern noch in seiner Seele Hass, Gleichgültigkeit, Erbitterung, Frohheit, wieder eine Leidenschaft abgethan zu haben, in ihm war — denn sie stand vor ihrer Hochzeit mit einem Fremden. Aber die Geliebte flüchtete zu ihm, liess Haus, Eltern, Ehre und Pflicht daheim, nur dem Geliebten mehr zu leben. Nun wandern sie da hinaus an das Gestade des Meeres und kennen sich nicht aus noch ein vor dem Trubel der sie überwältigenden Gefühle. Die Geliebte hat Angst, dass er sie verachte wegen ihrer That, dass er ihr nicht helfen werde im Kampf gegen die beleidigte Sitte. Rührend bittet sie ihn, sie zu schützen. Der Liebende verspricht es. Aber während er selbst in heiligem Muth und in Dankbarkeit für sie entbrennt, schleicht sich der Zweifel wie eine Schlange an ihn heran und überwältigt ihn, als er träumend an der Seite der schlafenden Geliebten am Hünengrabe, am Grabe Beowulfs hinsinkt . . . .

Hier setzt nun Hart's neue Kunst ein. Denn aus diesem einen unbewussten, ja im Gegentheil des Schützenwollens und Schützenkönnens untergehenden und daher dem Manne im wachen Zustande nicht bewusst werdenden Gefühl der Ohnmacht gegen die Convention und die gewiss zu erwartenden Empfindungen der Menschen — gestaltet der Dichter ein herrliches lebensvolles Traumbild, welches ein künstlerisches Aequivalent ist zu jenem, dem Helden nicht klar ins Bewusstsein tretenden, aber in ihm lebendigen und zur späteren Entwicklung vorherbestimmten Gefühl des Zweifels an sich und der Heilerhaltung seiner Liebe gegenüber den Menschen.

Es ist nicht wiederzugeben, mit welcher äusseren Lebendig-

keit dieses Traumbild auf den Leser wirkt. Es könnte für sich wirkend bestehen. Und doch entstand es nur im Zusammenhang und lebt gleichzeitig in den geheimnisvollsten Beziehungen zu jenem noch im Herzen des Helden schlafenden Gefühles der Bangigkeit. Er träumt sich in jene Zeit zurück, da christliche Ritter aus Sachsen's Erde gegen wendische Heiden im Kampfe lagen. In der Heiden Gewalt ist seine Geliebte. An Swantowit, dem Heidengott, dem Seelenlosen, dem Holzstück, dem Leblosen, dem Leeren hat sie sich vergangen, indem sie ihm, dem Christen, liebend folgte.

Die Geliebte wird vor die Bildsäule Swantowit's geschleppt, um dort geopfert zu werden. Man zerrt sie an den Haaren und schreit „Dirne ... Hure!" Sie frägt, was sie verbrochen? Ihr eigener Vater antwortet: „Bist Du nicht mit den Neuerern gegangen und hängtest du nicht, du Priesterin des Swantowit, dein Herz an den Christusjünger, den schwarzen Sachsenmönch? Hat nicht der Mönch gerufen, dass er alle Gräber dem Lichte öffnen wolle? Aber die Gräber sind stärker als du und der Mönch. Swantowit steht hier und hält Wacht. Anders hast du sein wollen, als wir, — lachen, lieben, glücklich sein wolltest du, — ewige Gesetze umstossen, — die dreimal heilige Vorzeit zerstören, und du fragst, warum wir dich eine Dirne nennen, eine Verstossene und Unreine?" Ungerettet vom Liebenden, dessen Hiebe ihre Mörder nicht spüren, dessen Rufe sie nicht vernehmen, stirbt die Geliebte, vom Opfermesser ins Herz getroffen ..... Der Liebende erwacht. „Um die alten Hünensteine zog leises Klagen und Seufzen und aus dem Grabe hervor, durch Gras und Kraut kam ein kalter Hauch voller Dunst und Verwesung. Müde schauerte ich in mich zusammen, und eine tiefe Wehmuth, eine stumme bange Trauer erfüllte meine Seele. Thränen traten in mein Auge, und ich beugte mich über mein schlafendes Mädchen nieder und küsste sie auf die Stirn ... Wer wird dich schützen, du liebes Kind? Ich nicht, — ach, ich nicht! Gegen die Grabesgeister kämpfen wir alle vergebens. Auch dich werden sie eine Dirne nennen und mich einen Ehrlosen, und wir wollen doch nichts sein als frei, wir wollen doch nichts als Glück und die Liebe Aller — Aller ....."

Das Neue und Grossartige an dieser Novelle liegt nicht so sehr an der Idee, die geheime Bangigkeit des Mannes, zu dem das alle Conventionen brechende Weib flieht, durch ein Traumbild auszudrücken, sondern vielmehr in den inneren Zusammenhängen dieses künstlerischen Bildes aus der Vorzeit mit den physiologischen Gefühlszuständen des Helden. Ein Gefühl: das der Bangigkeit vor dem nahenden Unglück gestaltet sich im Traum, obwohl es im Wachen nicht nur nicht zum Bewusstsein des Helden dringt, sondern im Gegentheil als Hoffnung und Siegesfreude erscheint, zu einer Kette von Ereignissen und neuen Gefühlen, welche alle mit ihm selbst im organischen Zusammenhang stehen. Hart bildet aus Gefühlen, also aus psychologisch oder besser physiologischer Grundlage ein episch-novellistisches Werk — oder schärfer ausgedrückt: er wandelt Lyrik zur Epik. Im Ausgangspunkt scheint er uns mit Maeterlinck verwandt, dieser verwandelt denselben Grundstoff zum Drama, zur dramatischen Handlung. Aber Beide sind im Grunde Lyriker! Wie Maeterlink mit Gedichten („Serres chaudes") begann, so begann auch Julius Hart mit reiner Lyrik. „Triumph des Lebens" (Eugen Diederichs, Florenz und Leipzig 1898) heisst die letzte Sammlung. Sie zeigt einen Lyriker, dessen Seele ebenso tief, reich und gluthvoll ist, als ihre Organe formgewaltig und kunstweise sind. Alle Ansätze seiner gesammten geistigen Arbeit finden sich in ihnen: von der „Sehnsucht" bis zum „neuen Gott". Denn wie Maeterlinck, so hat auch Julius Hart jetzt auf dem Höhepunkt seines Mannesthums seine Weltanschauung philosophisch-essayistisch in einem Werk niedergelegt, dessen innere Nothwendigkeit aus seinen glühenden Sätzen und seiner begeisterten und begeisternden Kraft jedem Leser klar wird. Geleitet von neubildnerischen Ideen unterwirft er darin das zu Ende gehende Jahrhundert einer Kritik, welche er als letzten Ausläufer mittelalterlicher Romantik nachweist. Er bekämpft den „letzten Gott", den Gott der Causalität, den Gott der letzten grossen Cultur, der Renaissancecultur. Es gibt keine Gesetze der Dinge, alles ist Anschauung. „Eine neue Welt, die Welt des reinen Schauens, steigt in heiterem Licht vor unseren Augen empor. Und es versinkt hinter uns

die Welt der Dogmen, der Meinungen und der Werthe, — der Unduldsamkeiten und der Unterdrückungen, des blutigen Krieges Aller gegen Alle. In das Land des Friedens und der Ruhe treten wir ein, — doch nicht eines todten Friedens, nicht einer todten Ruhe. Euer Sein wird nun erst recht voller Bewegungen sein. Ihr kämpft, — aber Ihr kämpft wie Mann und Weib im Hochzeitsbett, — den Kampf der Liebe, der Zeugungen und der Gebärungen, des Gestaltens und des Schaffens . . . Nur schauen könnt Ihr Eure Welt und sie nicht beweisen. Nichts — nichts könnt Ihr beweisen. Alles Wissen ist nur ein Schauen, unmittelbar . . . Immer Neues schauen, mehr umgreifen, weiter und tiefer blicken, reiner und schärfer sehen, — neue Organe bilden, vollere Kräfte entfalten . . . Sei ein rein nur Schauender. Dieses Schauen ist mehr als Sehen. Es ist auch Empfinden und Alles-Erleben. Deine Augen sind es, die Dich über den Qualm des nur Menschlichen in das Licht der Sonne und in die Welt des grossen Lachens und der ewigen Heiterkeit führen und tragen. Und unter Dir bleibt das dunkle Land der blinden Seelen, der gequälten Frager und der wahnsinnigen Geister, die in Angst und Verzweiflung immer sich selber zerfleischen und stets die eigene Welt zerstören."

Anschauung der Welt — dies ist die Weltanschauung des Künstlers Hart! Viele von den Menschen und noch mehrere von den Künstlern wird diese neue Lehre vom Schauen erlösen und beglücken. Freilich wird es immer noch Käuze geben, die sich mit dem Schauen nicht begnügen, sondern die fragen und bohren, trotzdem sie wissen — es gibt keine letzte Antwort und keinen letzten Grund. Aber Gottseidank, solcher Käuze gibt es wenige und immer weniger werden ihrer. Der Künstler Hart hat es ja überwunden. In seligen Dithyramben feiert er das Fest seiner Genesung. Wird sie ewig währen? Wird in ihm auch nicht wieder einmal der Fragende und Bohrende erwachen und der Philosoph in ihm das Werk des Künstlers erschüttern?

[„Die Gesellschaft."]

Die zwei Reiche der Kunst.

Eine gewaltige Kluft theilt die moderne Kunst in zwei Reiche. Die Künstler des einen Reiches sprechen die Sprache des Lebens, des wirklichen, um sie waltenden unendlichen Lebens, fühlen sich als Werkzeuge und Theilkräfte der Realität und ihrer Entwicklung und wollen in ihren Werken wie in Centren, in denen die tausendfältigen Strahlen der Wirklichkeit zusammenlaufen, das Bild dieses Lebens erzeugen. Getreu und darum veränderlich, stets in Bewegung, Fluss und Entwicklung wie das Leben selbst und wie ihre Seele sind die Werke dieser Künstler. Das zweite Reich der Kunst steht nicht wie jenes im Leben, sondern abseits vom Leben. Grüblerische Melancholie, starre Trauer erfüllen es oft und machen es zu einer Unterwelt; nur selten flüchten — im Reich des realen Lebens unverstanden und verfolgt — jene Schöpfer des hehrsten Idealismus und dionysisch-trunkener Zukunftshoffnung dahin und bilden in diesem stillen und düsteren Reiche eine „Insel der Seligen". Nur dass beide vom Leben abgewandt sind, ist diesen zwei Gruppen des zweiten Reiches der Kunst gemein. Sonst sind sie wie Tag und Nacht unterschieden. Denn die Einen entfliehen dem Leben, weil es zu enge ist für ihren Ueberreichthum, die Anderen entfliehen dem Leben, weil sie zu enge sind, um das Leben zu ertragen und aufzunehmen. Man könnte sagen, das erste Reich der Kunst deckt sich mit dem Reich des wirklichen Lebens. Seine Künstler sind vor Allem Menschen, organisiert wie der Normalmensch, ihm nur durch die künstlerische Fähigkeit überlegen, Menschen, welche aber auch diese Fähigkeit nur lieben und gebrauchen, um dieses Leben, das Normalleben, die Realität zu erkennen und darzustellen. Aber

das zweite Reich der Kunst ist kein „Reich von dieser Welt". Wie eine Unterwelt und Oberwelt stehen seine beiden Theile der Allzuarmen und der Allzureichen fern von dem wirklichen Leben, dem ersten Reich der Kunst. Beobachten wir zunächst jene Unterweltlichen! Vom rauschenden Leben gequält und vertrieben flüchteten sie in ihr selbstgeschaffenes Reich der Schatten, wo nur die Einsamkeit leerer Zeit und menschenlosen Raumes um sie waltet, wo sie ihrer eigenen Seele horchen, die sich ihnen zu einem neuen Reich, zu einem Asyl erweitert, das aus sich selbst blüht und wächst, unbeeinflusst von dem grellen Licht und Lärm der Wirklichkeit, unter dem Schatten der Einsamkeit und dem Schweigen der todten Dinge — ungestört vom Leben, welches ihnen ja nichts ist als die Summe aller Wirkungen fremder, anders, nämlich normal organisierter und ihnen darum verhasster Wesen. Ihre Seele und die Vergangenheit, die allein mit ihrem matten Abglanz einst wirklich gewesenen Lebens ihnen das gibt, was auch sie noch vom Leben vertragen, die es ihnen schmerzlos reicht, wie in einem milden Extrakt — sind ihr einziger Besitz. Wie anders die Oberweltlichen, die Seltensten, die Göttlichen! Das wirkliche Leben erschien ihren scharfsichtigsten und weitsichtigsten Blicken, die aus der unendlichen Mannigfaltigkeit mit ordnender Genialität das Wesentliche fanden, zu arm und zu bedrückend im Vergleiche zu dem Zukunftsweltenbild, das sie in sich tragen als seinen ersten Vorläufer und das sie, unverstanden von den Gegenwartsmenschen, den Normalen — mit glühendster Inbrunst verkünden. Mit den Füssen stehen sie gleichsam noch in dem Leben, das sie überwunden haben, weil sie seine höchste Endentwicklung voraus erkannten, aber mit dem Haupte und mit den trunkenen Blicken weilen sie in den Morgenröthen der kommenden Zeiten!

Im Gegensatz zu den Unterweltlichen und Oberweltlichen, die beide fern dem wirklichen Leben sind, könnte man die Künstler des ersten Reiches: die Weltlichen nennen. Ihre Liebe gilt der Gegenwart, dem Seienden in seiner gegenwärtigen Mannigfaltigkeit, ja Unendlichheit. Sie abstrahieren nicht, idealisieren nicht, sie fühlen sich als Theil dieses Seienden, dessen Einmaligkeit und Einzigkeit sie ebensowohl wie

die Ausserweltlichen erkennen, aber das sie eben deshalb nicht wie jene melancholisch oder dionysisch verlassen, um sich in eine andere Welt, in die Welt der Vergangenheit oder Zukunft zu flüchten, sondern in dem sie vielmehr mit doppelter Liebe und Freudigkeit aufgehen.

Die „weltlichen" Künstler arbeiten mit den Mitteln, welche ihnen das Leben zuwirft und wählen nicht lange, da ihnen Alles, was vom Leben kommt, gleich theuer ist und ihnen das Leben selbst, nicht die Kunst als das Heiligste und Verehrungswürdigste gilt. Was nur tauglich ist, den drängenden Reichthum ihres Innern, der ein Abbild ist des Reichthums der äusseren Welt, zu verkünden, ergreifen sie sorglos. Ihre Ausdrucksformen sind wechselnd wie das Leben, während die „ausserweltlichen" Künstler sich eine Manier, ein immer wiederkehrendes Cliché ihrer Formen erfunden. haben. Wählerisch sind diese Künstler in der geistigen Nahrung ihres Lebens. Sorgfältig und ängstlich halten sie Alles von sich, was ihren abnormalen, vielleicht kranken Organismus verletzen könnte. Sie haben ihre eigene Nahrung, die sie ihren Verdauungskräften anpassen. Noch sorgfältiger, peinlicher, gewissenhafter und — wehleidiger sind sie in der Auswahl jener Mittel, mit denen sie ihr Inneres der Kunst anvertrauen. Die Kunst sehen sie nicht wie die „Weltlichen" als etwas Selbstverständliches zu ihrem Sein wie Athmen Nothwendiges an; es ist, als ob sie der Kunst und damit ja den ihnen gleichgültigen oder verhassten Menschen ein Geschenk machten. Es liegt immer eine gewisse Scham in ihren Werken. Sie fühlen, dass sie sich eigentlich untreu werden, dass sie sich gewissermassen compromittieren, wenn sie künstlerisch schaffend werden und sie suchen das gut zu machen, indem sie oft ihre Werke nicht der Allgemeinheit, sondern nur einer erwählten Schaar Gleichgesinnter und -begabter geben.

Wie anders die „Weltlichen", die Künstler des Normalen, der Gesundheit! In allen Formen, nie an die Manier gebunden, tritt ihre Kunst auf — heute im Lumpenkleid — morgen im Prunkgewand. Das Liebste ist ihnen die Wahrheit — unbekleidet in ihrer göttlichen, nur die Schwachen und Kranken schmerzenden Nacktheit. Die „Ausserweltlichen" hingegen

lieben das Costüm, das reiche, complicierte, mit dem tiefsten Verständnis aller alten Culturen gebildete Costüm, um sich in diesem zu verbergen vor der Menge, um ihren zarten, anders gearteten Organismus, der empfindlich ist wie eine Mimosa pudica, vor jeder rauhen Berührung zu schützen, um nur von Gleichgesinnten und Gleichleidenden erkannt zu werden. Ja, das Costüm wird ihnen wichtiger und theurer als das, was von ihm gedeckt werden soll. Sie sagen nicht: Seht, was ich bin! sondern: Seht, was ich euch sehen lassen will! — — — sene sprechen in der Sprache des Lebens, in der einfältigen, schlichten oder rauhen und characteristischen Redeweise des Volkes, welche durch ihre Kunst immer erweitert und so zu der ihr bestimmten und möglichen Höhe entwickelt wird, — diese verachten den Dialekt des Volkes, sie haben ihre eigene Sprache, ihre Priestersprache. Denn wie Geheimpriester der Kunst fühlen sie sich, die die Pflicht haben, ihre vermeintlich letzten und tiefsten Erkenntnisse zu bewachen und sie der Welt zu bewahren, indem sie sie vor ihr schützen. Aber ihre Erkenntnisse sind nur die Wahrheiten ihrer eigenen, abnormen Natur, welche für die Menschheit, die immer die Summe des Normalen bleiben muss, nur durch die artistischen Formen werthvoll sind, in denen sie auftreten. In der Kunst hat Alles ein Recht sich auszudrücken: das Wahnsinnige sogar und Krankhafte, nicht minder wie das Lebens- und Zukunftsfähige. Was man im Leben bekämpfen und vernichten möchte, das kann man — wenn es zum Präparat der Kunst geworden, gleichsam in den Phiolen der Schönheit zu seiner Wesens-Essenz aufgelöst ist, verehrend geniessen. . . .

Die „Weltlichen", die Künstler des Lebens, werden vom Volke verstanden, das seine Werke zu seinem Eigenthum macht. Die „Ausserweltlichen" verzichten auf den Volksbeifall, ja sie verachten ihn und begehren nur nach der Liebe der „Erwählten", d. h. der Gleichgearteten. Ihre Kunst ist ihnen eine Geheimkunst, ein Privileg, ein Adelszeichen. Diesen gelten jene nicht, und jenen gelten diese nicht als wahre Künstler. Ueber die „Weltlichen" schrieb ich einmal: Sie sind jene reichen und weiten Naturen, deren Wesen mit dem Worte Künstlerthum nicht vollständig erfasst wird. Ueber ihre Kunst

reicht ihre Persönlichkeit, über ihre Werke reicht ihr Leben. Sie betrachten es als die Aufgabe ihres Daseins, die unendliche Fülle der Welt in sich aufzunehmen und in der tiefen und breiten Schale ihrer Seele zu sammeln. So kann ihnen oft ein Tropfen Lebens wichtiger sein als das vollendetste Kunstwerk. Die Kunst ist ihnen ein Theil des Lebens, ein blühendes oder verdorrtes Reis. Jenen Künstlern des zweiten Reiches (den „Unterweltlichen", da wir die „Oberweltlichen" als zu seltene Erscheinungen füglich beiseite lassen) ist die Extension, von ihrer Seele als Mittelpunkt aus über das All des Lebens versagt. Sie sind schon durch ihren geistigen und körperlichen Organismus — sei es, dass ihre Sinne und Gefühle einmal zu stumpf, einmal zu verfeinert und zart geworden sind — unfähig, sich selbst dem Leben, als das Zweite, als ein Ebensoganzes wie das Leben gegenüberzustellen. Sie ertragen seinen Andrang und seine Ueberfülle nicht. Wie eine gewisse Art von Fischen überlassen sie sich nicht toll und kämpferisch der wogenden Strömung, sondern kriechen scheu und verängstet in ein bergendes Versteck, um der Nahrung zu warten, an der sie nicht ersticken. Das Wenige, welches diese Menschen aufnehmen, wird zu einer unerhörten Feinheit verarbeitet und das kostbare, so mühsam gewonnene Kunstprodukt wird einsam wie die Perle in der Muschel verwahrt, in einer vor jedem Trubel der Welt fest verschlossenen Hülle. Indem sie nicht wahllos und vom Zufall geleitet, wie jene, sich den Eindrücken der Welt überlassen und sie zu Kunst verarbeiten, suchen sie vielmehr aus einer ganzen Gruppe sorgfältig überdachter und gleichsam langsam in sich ausgebrüteter Empfindungen und Erlebnisse die Essenz zu ziehen und diesen kostbaren Stoff in die dauerndste Form zu giessen. Sie lieben deshalb vor Allem die Gleichnisse, die Symbole und bauen in sie den Gedanken hinein, sodass er unversehrt darin verharren kann, wie die Mumie in dem Sarkophag. Sie sind im Glauben, dass das eigentlich Künstlerische, als etwas zu Feines, zu Zerbrechliches einer festen Kleidung bedürftig ist, die es vor der Zerstörung schützt. So ist ihnen das Symbol nur ein Mittel, den Inhalt ihrer Kunst aus dem Schwanken, Fliessen und Vergehen des Lebens für die Ewigkeit zu bewahren.

Die „Weltlichen“ wollen Künstler ihrer Zeit sein, die „Ausserweltlichen“ wollen Künstler der Ewigkeit sein. Getrennt sind ihre beiden Reiche durch eine gewaltige, kaum überschreitbare Kluft. Sollen wir nun, nachdem wir ihr Wesen zu erkennen versucht haben, auch die gebräuchlichen Namen dieser Grundrichtungen der Kunst aufzählen? Es sind ihrer zu viele und treffen jeder nur ein Theilchen der Wahrheit. Die treffendsten sind noch für die „Weltlichen“: Klassiker, Realisten Objektive — für die „Ausserweltlichen“: Romantiker, Subjektive, Stilisten, Symboliker, Decadents.

In jedem Kunstabschnitt der bisherigen Zeiten finden wir diese Grundspaltung. Vom Standpunkt der Kunst aus sind beide gleichwerthig, denn was die Weltlichen an Reichthum und Fülle vorhaben, das ersetzen die Ausserweltlichen an unsäglicher Feinheit und Schönheit. Unter der Optik des Lebens aber sind diese beiden Richtungen nicht gleichwerthig. Der genialste „Weltliche“: Goethe, hat einmal von diesem Standpunkt des Lebens aus zu Eckermann über sie wahr und klar entschieden, indem er die Einen als die Künstler der Gesundheit und des stetigen Wachsthumes, die Anderen als die Künstler der Krankheit und des Verfalles bezeichnete.

Der Beruf der Kritik.

Epilog.

Den Künstler zu erkennen, ist der Beruf der Kritik. Nur der mit objektiver Gerechtigkeit urtheilende Kritiker kann den Lesern zum tieferen Verständnis, den Schaffenden zur grösseren Klarheit über sich und seine Ziele verhelfen.

Sobald der Kritiker subjektiv aus seinen Stimmungen, aus den persönlichen Bedürfnissen seiner Individualität heraus urtheilt, wird er nie zu jenem Grade von Erkenntnis gelangen, den wir mit den Worten „Objektivität" und „objektive Gerechtigkeit" zu benennen gewohnt sind. Er wird die Geniessenden verwirren, ihre natürliche Eindrucksfähigkeit hemmen, den Schaffenden selbst entweder entmuthigen oder schmeichlerisch einlullen — und schliesslich niemandem als vielleicht sich selbst genützt haben.

Davor aber soll man die Kritik bewahren. Künstler und Publicum müssen gewarnt werden vor jenen geistigen Taschenspielern und Jongleuren, die sich den Schein des Wissens und der Erkenntnis zu geben verstehen, in Wahrheit aber weder der Kunst noch dem Kunstgenusse dienen.

In unseren Tagen, in denen der Künstlerkritiker den wissenschaftlichen Kritiker verdrängt hat und der Dilettant selbst den Künstlerkritiker zu misscreditieren beginnt, ist es Zeit, in Erinnerung zu rufen, dass die einzig gesunde, für den Geniessenden und Schaffenden werthvolle Basis der Kritik: Objektivität, Gewissenhaftigkeit, Wissenschaftlichkeit sei.

Der subjektive, der Stimmungs-, der Gefühls-, der Künstlerkritiker haben — aus der Vogelperspective betrachtet — für die Entwickelung der Kunst keinen produktiven Einfluss. Sie

lassen die Kunstwerke auf sich wirken wie die rein Geniessenden und notieren alsdann die Eindrücke, Sensationen, Stimmungen, die sie in ihnen erzeugen, eventuell auch Gedanken allgemeiner Natur, die zufällig in der Seele des Kritikers aufsteigen. Damit aber gibt der Künstlerkritiker anstatt Kritik wieder Genussobjekt.

Man liest seine „Kritik" nicht in der Absicht, das wahre Wesen des Kritisierten zu vernehmen, sondern vielmehr, den Geist und den Gehalt des Kritikers auszukosten. Zwischen Geniessenden und schaffenden drängt sich anlässlich des Kunstobjektes ein Neues, Drittes hinein, das nur äusserlich mit jenem zusammenhängt. Man beobachte im Leben, wie anlässlich einer solchen impressionistischen Kritik immer mehr und lebhafter über den Kritiker als über den Anlass gebenden Künstler gesprochen wird!

Der moderne Leser ist durch diese Art der Kritik zu dem undankbarsten Leser geworden. Das Kunstwerk ist ihm nur als Anlass, als Gelegenheitsmacher bedeutsam und willkommen, um sich auf seiner Basis jenen leichten, opiatischen Genuss impressionistischen Kritisierens entweder selbst zu erzeugen oder erzeugen zu lassen.

Der moderne Leser ist so einem Feinschmecker zu vergleichen, der bei einem Gerichte, das ihm vorgesetzt wird, gewiss nicht an die Natur denkt, der es entstammt, sich nicht um die Thiere und Pflanzen bekümmert, aus denen es zubereitet wird. Er preist den Koch, der da aus Waldrehen und Baumparasiten, Luftdurchseglern und Wasserthieren diese Zungenseligkeit geschaffen, er gedenkt nicht der Natur, der Urzeugerin, der wir Koch und Gekochtes verdanken.

Aber was wir beim Feinschmecker begreifen, können wir beim Kunstgeniessenden nicht verzeihen. Ein Gedicht ist keine Auster, ein Roman keine Pastete. Der Kritiker hat einen anderen Beruf als der Koch des Lesers zu sein, der die Urprodukte der Kunst zubereitet und mundgerecht macht.

Dies soll vielmehr im Interesse der Leser als der Künstler gesagt sein. Denn wie die Natur keinen Helfer braucht, um ihre Wunderherrlichkeiten zu schaffen, also braucht auch der grosse und wahre Künstler keinerlei Hilfe. Aber bei dem

heutigen Stande der Kritik möchte man die Leser daran gemahnen, dass der höchste Genuss von den Naturprodukten, das ist den Werken der Künstler selbst zu holen ist. Sie mögen weniger nach den Kochkünsten jener Kritiker als nach den Werken der Kunst selbst lüstern sein.

Sie mögen nicht nach jedem Buche, nach jedem Bilde, nach dem Gaukler rufen, der ihnen darüber irgend ein Blimelblamel vormacht, sondern versuchen — solange und soweit keine objektive Kritik da ist, selbst in das Innerste und Eigenste des Kunstwerkes einzudringen.

Und weil dies dem Durchschnittsleser so schwer ist, darum beklagen wir so sehr den Mangel einer objektiven Kritik. Die Kritik sei den Frauen und Herren des Publicums eine Hilfe, ein ernster und treuer Berather, keine Belustigung, Betrübung, Verzerrung.

Um den Schaffenden Empfangende zu geben, um den reichen Quellen der Kunst dürstende Seelen, in die sie Labsal zuströmen sollen, zuzuführen — dazu bedarf es der Kritik!

Durch eine objektive, gerechte Kritik kann es der Durchschnittsmensch erlernen — selbst wenn er es aus sich selbst nicht erkennen konnte — dass es einen Werthunterschied gäbe zwischen „Wilhelm Meister's Lehrjahren" und dem „grünen Heinrich" — zwischen dem „grünen Heinrich" und „Frau Sorge", zwischen „Frau Sorge" und, sagen wir, den Romanen von Heinz Tovote. Freilich wird keine Kritik der Welt im Stande sein, aus einem Keller einen Goethe, aus einem Sudermann einen Keller oder aus Heinz Tovote einen Sudermann zu machen. Aber nur die objektive Kritik ist im Stande die Bildung des Durchschnittspublicums soweit zu erhöhen, dass es sich der Rangunterschiede unter den Künstlern und Werken bewusst werde: jene objektive Kritik, die wissenschaftlich bemüht ist, die Individualität jedes Künstlers und die Frage, ob jemand überhaupt ein Künstler ist, zu behandeln, eine Kritik, deren Urheber ausser der feinsten Geistesbildung und dem reichsten Wissensbesitz künstlerisch ein weisses Blatt ist, in dem sich jeder Schaffende hineinzeichnet — so wie er ist.

Nur diese objektive Kritik hilft den Künstlern und dem Publicum, der Kunst und der Cultur, indem sie jenen die

ihnen gebührende Anerkennung und richtige Schätzung vermittelt — diese aber bei der Wahl und der Beurtheilung des ihnen ungesichtet zuströmenden Genussmateriales leitet.

Für das Schaffen selbst, jenen mystischen, unbeeinflussbaren, unerkennbaren Process des Geistes — ist jede Kritik überflüssig und bedeutungslos. Denn das Schaffen des Künstlers ist etwas Nothwendiges — unabhängig, von seinem Werthe für die Zeit oder für die Menschheit — allein abhängig von der Natur des Schaffenden. Ueber die Wirkung seiner Werke kann der Kritiker den Künstler belehren, über die Rangordnung des Werkes innerhalb des Ganzen seines Schaffens. Insofern hilft der Kritiker wohl auch dem Künstler; er belehrt ihn über die Einflussfähigkeit seines Werkes, über den Grad seiner objektiven Vollkommenheit.

Für den Künstler selbst — abgesehen von den Gesetzen der Kunst, wenn es solche gibt und abgesehen von der Wirkung auf das Publicum — gibt es in seinem Schaffen nichts Schlechtes und Misslungenes. Goethe war der Faust ebenso nothwendig wie der Bürgergeneral oder die „Optik". Den Menschen steht es zu, unter diesen subjektiv für den Künstler gleich nothwendigen Produkten nach objektiven Massen zu sichten und zu werthen.

Das Publicum darin zu unterstützen, darin zu leiten, den Unproduktiven die Pforten zu erschliessen zu den Orten, wo die Werke des echten Genius aufgestapelt sind — es vor den Lockspeisen und Fangeisen zu warnen, welche von den Schwindlern und Nachahmern gestellt werden — das ist der wahre Beruf der Kritik!

Also dem Künstler helfen: aber zuletzt erst durch Lehren für seine Production, vor allem, indem man ihm ein verstehendes Publicum schafft und erzieht, indem man Ohren und Herzen bildet, die seiner Gaben würdig sind — ist die Pflicht der Kritik. Die Wirksamkeit der Kritik soll sich weniger auf das Centrum des Schaffenden, als vielmehr auf die Peripherie der Geniessenden lenken.

Nun könnte einer einwenden: „Zugegeben, der Bürgergeneral sei für Goethe ebenso nothwendig gewesen als der Faust — war es auch nothwendig, das deutsche Volk, die Welt

mit ihm zu beschenken? Hätte Goethe nicht besser dieses Werk ungedruckt gelassen, da er es schon schreiben musste? Hier hätte der ideale Kritiker eingreifen müssen, der Goethe selbst — indem er sein Wesen so scharf und wahr erkannte, dass er mit seinen Gründen selbst den Schaffenden überzeugen konnte — abgehalten hätte, dieses schwächliche opus herauszugeben und damit seinen Ruhm zu beflecken."

Auf diesen Einwand muss ich also antworten: Das Werk des Künstlers ist eine unlösbare Einheit mit dem Leben und der Persönlichkeit des Künstlers. Das vollkommene Kunstwerk ist der leuchtende Gipfel des Künstlers auf dem Fundament seines Lebens und seiner Persönlichkeit. Würden wir nur diesen sehen, so könnten wir seine Höhe kaum ermessen. Wir brauchen den Massstab des Misslungenen und Halben, um das Ganze des Künstlers gerecht zu würdigen. Der Vortheil, den wir dadurch erlangen, dass der „Bürgergeneral" — um bei dem früheren Beispiel zu bleiben — als ein Factor des Goethe'schen Gesammtschaffens von uns betrachtet und beurtheilt werden kann, dieser Vortheil überwiegt allein jenen kleinen Nachtheil, den das Gefühl, auch in Goethes Schaffen Nieten zu finden, erzeugt.

Der Kritiker bessere nicht an den wahren, grossen Künstlern! Er bessere an sich selbst, damit er in seinem Berufe tüchtiger werde, der da ist, die Künstler zu erkennen. Nur aus einer vollkommenen Erkenntnis der Künstler strömt dann befruchtend jene specifische Fähigkeit des Kritikers über alle Seelen der Menschen: die Fähigkeit, den naiv Geniessenden einen Werthmassstab für das Genossene und den Bieter des Genusses, den Künstler, zu geben.

So allein hilft der Kritiker den Menschen und dem Einzelnen, dem Künstler, der Wände braucht, an denen seiner Seele Rufe wiederhallen, und leere Eimer, in die er die Milch seines Geistes leeren kann!

Von **Max Messer** sind bisher erschienen:

„Die moderne Seele“ 2. Auflage, Verlag Carl Reissner, Dresden 1901.

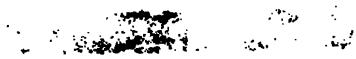
„Wiener Bummelgeschichten“ „Wiener Verlag“ 1900.

„Der Traum vom Weibe“ Roman, Verlag Carl Reissner, Dresden 1900.

Demnächst erscheint ein neues philosophisches Werk:

„Variété des Geistes“.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.



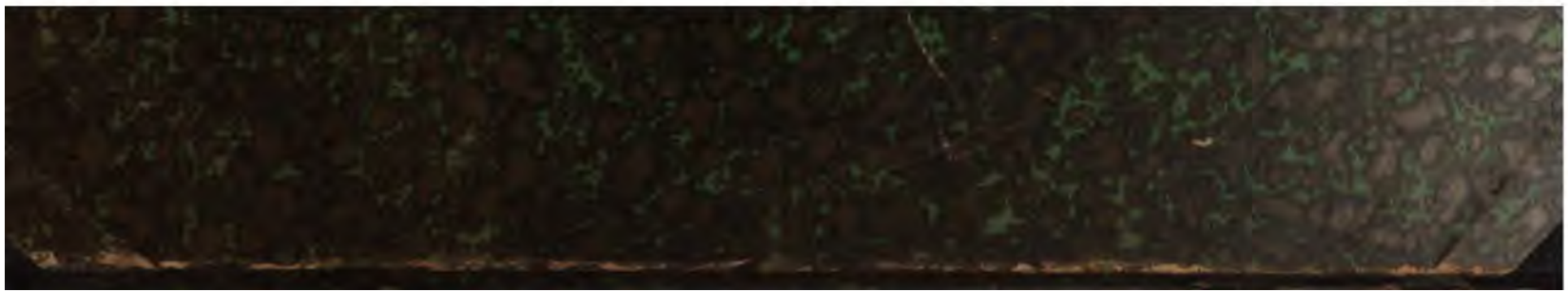
[redacted]

To renew the charge, book must be brought to the desk.

TWO WEEK BOOK

DO NOT RETURN BOOKS ON SUNDAY

DATE DUE

Form 7079 7-51 80M S

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03102 1739